



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
2010

**Vítor Boura Xavier**

**Imperfeição técnica e quebra de regras**



**Vítor Boura Xavier**

## **Imperfeição técnica e quebra de regras**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação da Doutora Maria Paula Pinto Soares do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve.

Dedico este trabalho ao meu filho Miguel, à minha esposa e à memória da minha mãe.

## **O júri**

presidente	Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
arguente	Prof. Doutor Armindo Gil Maia e Silva Professor-Coordenador da UTC de Artes Visuais, da Escola Superior de Educação/Politécnico do Porto
orientador	Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
co-orientadora	Prof. <sup>a</sup> Doutora Maria Paula Pinto Soares Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve

### **agradecimentos**

Gostaria de expressar o meu mais profundo reconhecimento a todas as pessoas que desde o início do Mestrado me ajudaram e a todas aquelas que com o seu apoio imprescindível fizeram com que o meu trabalho académico de dissertação do Mestrado tivesse sido concluído. Assim agradeço muito sinceramente ao meu Orientador Prof. Doutor Pedro Bessa, à minha Co-orientadora Prof.<sup>a</sup> Doutora Paula Soares pela incansável disponibilidade e a todos os professores e colegas deste Mestrado.

**palavras-chave**

Imagem fotográfica, imperfeição técnica, acto fotográfico, norma, contemporaneidade.

**resumo**

De um modo geral a imagem fotográfica é portadora de uma semelhança enganosa com a realidade. Na actualidade, o processo digital tem a discutível vantagem de permitir a qualquer um corrigir *a posteriori* erros e imperfeições. Porém, com a imperfeição técnica e a quebra de regras o artista promove novas imagens repletas de ficção e de novos imaginários. É com esta adequação processual que o artista num acto premeditado e pensado cria e dá forma ao seu mundo, ao seu imaginário. As imagens desfocadas, sobre ou subexpostas, carentes de significados, acabam por mostrar o quase nada. A sua função implícita acaba por ser o rastilho que faz despoletar uma mensagem visual única em cada espectador.

Entre os vários artistas que de alguma forma são representativos desta adequação processual destaco: Alexey Titarenko, Bernard Plossu e Virgílio Ferreira. Os três trabalhos práticos realizados por mim: *Fragilidade*, *Brilhante* e *Os Significantes* são aqui apresentados concretizando os conteúdos explorados.

**keywords**

Photographic image, technical imperfection, photography act, norm, contemporaneity.

**abstract**

In general the photographic image is the bearer a deceptive resemblance to reality. At present, the digital process has the advantage of allowing questionable anybody to correct the subsequent errors and imperfections. However, with the technical imperfection and breaking rules the artist promotes new images full of new fiction and imaginary. With this adaptation process that the artist in a premeditated act and thought creates and gives shape to your world, your imagination. The blurred images, over or underexposed, lacking in meaning, just by showing almost nothing. Its implicit function turns out to be the fuse that does trigger a visual message unique to each viewer. Among the many artists that are somehow representative of this adaptation process highlight: Alexey Titarenko, Bernard Plossu and Virgílio Ferreira. The three practical works done by me: Fragility, Brilliant and The Significants here presented are materializing the explored contents.

## ÍNDICE

<b>Introdução .....</b>	<b>08</b>
-------------------------	-----------

### **Capítulo 1**

#### **O acto de fotografar**

1.1 A imagem fotográfica.....	15
1.2 A apropriação das imperfeições técnicas.....	22
1.3 A desconstrução dos géneros.....	26

### **Capítulo 2**

#### **Três artistas contemporâneos .....** **29** |

2.1 Alexey Titarenko.....	30
2.2 Bernard Plossu.....	37
2.3 Virgílio Ferreira.....	45

### **Capítulo 3**

#### **Projectos / parte prática .....** **51** |

3.1 Projecto I – <i>Fragilidade</i> .....	52
3.2 Projecto II – <i>Brilhante</i> .....	58
3.3 Projecto III – <i>Os Significantes</i> .....	64
3.4 Instalação dos projectos e discussão.....	71

<b>Conclusão.....</b>	<b>73</b>
-----------------------	-----------

<b>Bibliografia.....</b>	<b>76</b>
--------------------------	-----------



## Introdução

Este trabalho de dissertação, assim como os três trabalhos artísticos que o acompanham, enquadra-se no âmbito da prestação de provas de mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro. Nesse sentido, visa dar cumprimento aos objectivos do mestrado, i.e. à intenção de desenvolver, aplicar e aumentar o conhecimento e reflexão para as artes visuais, num esforço que se espera vá para além das simples considerações acerca do relacionamento da arte e da tecnologia.

A dissertação tem por título *Imperfeição técnica e quebra de regras*. O que me motivou na escolha deste tema foi o facto de já há alguns anos a esta parte sentir que a minha produção artística tomava direcções opostas à aproximação com o real e ao aprimorado refinamento técnico das imagens fotográficas da actualidade. Com toda a bagagem teórica apresentada durante as aulas do mestrado pelos meus professores senti que era o momento exacto para iniciar esta aventura teórico-prática, empenhando-me na experimentação de novos caminhos e soluções. Constatei também que vários artistas contemporâneos, que utilizam a imagem fotográfica para expressar as suas ideias, conceitos e preocupações, servem-se da imperfeição técnica como forma de inovar e recriar o real. Mostram-nos uma outra relação possível com a imagem fotográfica, introduzindo-nos numa diferente compreensão da imagem. É através de um total e diferente domínio do aparelho fotográfico que, ao alterarem as normas que a máquina fotográfica impõe ao utilizador, conseguem compor novos esquemas formais. O trabalho desses artistas serviu-me portanto de inspiração e mote para o desenvolvimento dos primeiros projectos.

Com o presente trabalho pretendo reflectir em torno de conceitos como imagem fotográfica, fotografia, imperfeição técnica, norma, acto de fotografar, e género artístico, demonstrando que a utilização da imperfeição técnica e a quebra de regras na captação e produção da imagem fotográfica como prática artística contemporânea é real.

É certo que posso abordar o aparelho fotográfico de uma forma despretensiosa, sujeitando-me a um jogo de sorte ou de azar aquando da tomada de vistas e subsequente disparo. Contudo, e após as várias experiências realizadas durante o

mestrado, constatei que os trabalhos finalmente realizados foram alvo de muita ponderação e reflexão. Ao aplicar estas práticas na minha produção artística aprofundei simultaneamente a minha própria prática, consolidando um corpo de trabalho.

A arte de uma forma geral está alicerçada no princípio do novo, e a história das últimas décadas parece demonstrá-lo à sociedade, numa multiplicação de correntes, movimentos, manifestos, “ismos”. No caso da Fotografia, esta liberdade de procura vertiginosa culmina num gesto, num acto, persistente e repetitivo como processo capaz de criar um imaginário.

É com este acto, onde a quebra das regras académicas e a apropriação das imperfeições técnicas proporcionam ao artista a possibilidade de se realizar, que a personalidade do artista se reflecte na obra. Estas soluções inventivas que permitem alcançar uma intenção artística resultam efectivamente de um refinamento técnico e de uma competência capazes de renunciar à uma perfeição instituída.

O artista sente a sua própria capacidade de apresentar imagens mágicas indutoras de novos imaginários manifestamente emocionais.

Man Ray, fotógrafo, pintor, realizador de filmes, criador de móveis e de objectos, na entrevista dada a Ernesto e Sousa para a revista de fotografia *Plano Focal* nº4 de 1953, afirma que

*a fotografia, como qualquer outro processo artístico não se deve limitar a princípios.... Já pensou como uma fotografia desfocada pode ser impressionante? Ou o que se pode conseguir com a sub-exposição de um negativo? É claro que uma vez saltado o muro, transposta a convenção, infringindo a regra... a novidade deixa de o ser* (Ray apud Sena 1991: 99).

As máquinas fotográficas não interpretam nada, apenas registam o momento. O aparelho fotográfico funcionando automaticamente impõe de facto as suas possibilidades programáticas. O operador da máquina tem de desejar aquilo que ela é capaz de fazer. Tem de ter a consciência de que está a trabalhar contra o programa da máquina para poder fazer cumprir o seu imaginário e reconstruir a sua forma de ver a realidade quiçá criá-la. É com um certo tipo de fotografia experimental que se desconstrói o aparelho fotográfico e a sua programação de modo a que se produzam imagens improváveis que geram igualmente respostas improváveis do observador (Flusser, 2001).

As imagens fotográficas que através das possibilidades técnicas, mesmo que subtilmente, rompem com o academismo da visão e da fotografia comum, provocam surpresa. A quebra das normas de legibilidade e visibilidade são formas que induzem à aparição de imagens que provocam o espanto e que denunciam um acto fotográfico premeditado e consciente. O que constato é que o que é visível na imagem fotográfica não é obrigatória e imediatamente legível. A sua ambivalência dá-lhe um carácter ameaçador. Este argumento de qualidade semântica vem do facto de vermos as imagens fotográficas, por estarmos tão habituados a elas, de uma forma natural. Estamos rodeados de imagens e todos os dias somos bombardeados com diferentes meios de comunicação que as utilizam como, por entre variadíssimos exemplos, a imprensa escrita, a internet, a televisão, o telemóvel. Mas, por outro lado, sentimos que elas nos escondem algo que é difícil de decodificar.

A imagem fotográfica, segundo Martine Joly, está ligada à representação visual (Joly 2008). Ela é fundamentalmente imitadora, assemelhando-se com aquilo que representa. A imagem fotográfica, como o desenho, a pintura ou o vídeo acabam por ter esta duplicidade de visualização e de parecença com o representado. Serge Daney propõe uma relação binária oposta, confrontando o visual com a imagem. A imagem seria toda a experiência que se apoia na visão enquanto o visual seria a comprovação óptica de procedimento de poder de qualquer tipo (tecnológico, político ou militar). Esta alteridade segundo Daney será o que determina que uma fotografia - ou antes uma "imagem fotográfica" - resista à inclusão num género substituindo-se o termo *fotografia* por *imagem* (Daney *apud* Picaudé 2004: 30). Assim enquanto as fotografias são para serem vistas, as imagens fotográficas, pela sua singularidade e estranheza são para serem decodificadas.

A maioria das imagens fotográficas que, ao longo deste trabalho, irei apresentar situa-se entre a prática fotográfica e os fantasmas da vida interior de quem as produziu. A objectividade do seu referente é conjectural em virtude da sua dificuldade perceptiva e por não se colarem a nenhum género específico. A sua existência é cúmplice de uma cooperação descontraída, accidental e quase mágica entre o artista e o assunto. O artista não se limita a reproduzir o real, reinventa-o.

A imagem fotográfica da Fig.01 adquire uma aura pela sua indefinição objectiva e pelas formas que parecem não ter uma origem. Estas transcrições do real tornam-se ficções fotográficas que reforçam a ideia de que toda a imagem fotográfica é uma representação. A representação só pode ter lugar na ausência do original (Crimp apud Ribalta 2004: 159) De facto, as imagens fotográficas são absolutamente individuais e que não se confundem com a realidade. As imagens fotográficas são submetidas a novos significados que estão para além do belo e do feio, do verdadeiro e do falso, do bom e do mau, do certo e do errado (Sontag 1986).



Fig. 01 Vitor Boura Xavier, *Do corpo e da alma*, 1994, Cibachrome, 18 x 30 cm

Todas as imagens dependem excessivamente da vontade do artista. É certo que cada imagem captada pelo artista através do aparelho fotográfico está no mundo à nossa volta. Contudo abre-se a possibilidade de esta representação ser diferente do original. Segundo Moyra Davey a alma da imagem fotográfica está na apropriação das imprevisibilidades do meio utilizado (Davey, 2008: 79). Através da subversão da perfeição técnica e das regras académicas o artista é cúmplice dessa cópia que passa a ser um original. Esta forma de actividade fotográfica é feita para que o artista a subverta e a supere reivindicando a originalidade ao mesmo tempo que encontra o seu lugar dentro do espectro da subjectividade.

A imperfeição técnica e a quebra das regras académicas podem ser encaradas como uma ruptura com a encenação e teatralidade actualmente usadas por alguns artistas e fotógrafos (Fig.03). Tal como aconteceu antes com o acto subversivo e de ruptura feito pelo pós-modernismo à modernidade ao deixar a objectividade da fotografia substituindo-a pela fotografia construída (Ribalta 2004), resultando na encenação e construção da imagem fotográfica na actualidade.

Robert Frank ao apresentar imagens ambíguas, desenquadradas, com um certo ar de casualidade e de sorte, em que onde ele próprio é que define e estabelece um novo conceito de momento decisivo para fazer a imagem, mostra momentos do quotidiano que têm a sua própria honestidade e verdade. *Não é preciso nenhum acto de fé, pois o produtor de imagens interpreta os objectos, os seres e os acontecimentos que tem diante da objectiva. A subjectividade destas percepções é um dado conhecido* (Coleman apud Ribalta 2004: 134). É o caso da fotografia “Bar” – Gallup, New México de 1955 (fig.02).



Fig. 02 Robert Frank, *Bar*, New México, 1955, papel fotografico brometo, 34 x 22,5 cm

Em contrapartida Jeff Wall mostra cenas de aparente realidade quotidiana e de carácter vincadamente teatral. Um exemplo disso pode ser dado pela obra “A detenção”, de 1989, em transparência em caixa de luz fluorescente (fig. 03). Wall cria conscientemente os acontecimentos com o objectivo de criar imagens fotográficas.



Fig. 03 Jeff Wall, *A detenção*, 1989, transparência em caixa de luz fluorescente, 135 x 161 cm

A imagem fotográfica na actualidade ao apresentar um elevado e aprimorado domínio técnico e reger-se pelas regras de legibilidade, pode então ser subvertida e entrar em ruptura para construir o novo e reinventar o real de uma forma livre, impudente e muito pessoal.

Para além desta Introdução, a dissertação consta de três capítulos e uma conclusão. O **capítulo 1**, de âmbito mais teórico, desenvolve a problemática associada ao tema escolhido procedendo simultaneamente a uma pequena revisão de literatura. Aí se abordam:

- O acto de fotografar como um meio para a expressão artística na contemporaneidade.
- A apropriação das imperfeições técnicas para o desenvolvimento e criação de diferentes imaginários e novas realidades.
- A desconstrução dos géneros (em que se analisa também se a apropriação da imperfeição técnica e a quebra de regras na imagem contemporânea poderão ser consideradas um género artístico).

No **capítulo 2** são apresentados três artistas contemporâneos cujas obras demonstram e reflectem o uso da imperfeição técnica e a quebra de regras como meio de investigação e de experimentação formal:

- Alexey Titarenko, Bernard Plossu e Virgílio Ferreira.

Como referido no início, a presente dissertação compõe-se de uma vertente teórica e outra teórico-prática. O **capítulo 3** engloba a apresentação dos três projectos práticos que fazem parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea. Nesta componente prática, procedeu-

-se a uma concretização artística dos conteúdos explorados e desenvolvidos na componente teórica, seguindo embora uma linha de trabalho que vinha já de projectos anteriores, nomeadamente da disciplina de Laboratório de Expressão e Criação Artística e da disciplina de Projectos de Instalação Artística. Cada projecto prático é sustentado teoricamente e produzido através de processos fotográficos: Projecto I - *Fragilidade*: Este projecto aborda a questão da deficiência humana e a sua inclusão.

Projecto II - *Brilhante*: Este projecto aborda as questões sobre a indiscernibilidade, a identidade e o seu apagamento.

Projecto III - *Os Significantes*: Este projecto tenta questionar a ausência / presença da identidade e o incorpóreo. Sustenta-se na figura da alegoria.

Por último, a **Conclusão** faz um balanço dos resultados obtidos e constata que as imagens fotográficas na actualidade deixam de ser indiciárias, próximas do seu referente, e passam a ser mais icónicas e mais chegadas a uma dimensão configurativa. Essa configuração pode ser o resultado da aplicação da imperfeição técnica e da quebra de regras não como um género mas como um sistema operacional. Este sistema pode ser encarado como a “aura” de Walter Benjamin, o “punctum” de Roland Barthes, ou a “alma” da fotografia de Moyra Davey.

A dissertação é ainda complementada por uma lista bibliográfica.

## Capítulo 1

### O acto de fotografar

#### A imagem fotográfica

O artista é essencialmente uma testemunha da sua própria subjectividade. A forma como ele próprio se coloca perante um objecto ou cena específica torna o acto de fotografar intimista. Ele é o resultado de um encontro, premeditado ou não, entre o fotógrafo e o que ele vai fotografar. A cena que acontece nesse encontro, entendendo-a como se fosse o comprimento de uma linha infinita sem princípio nem fim, onde o observador queira subtrair um ponto só dessa linha. Este pedaço significa tudo o que vê nessa cena, que depois de fixada num suporte, retirada do contínuo do tempo, se transforma num instante perpétuo. Este acto de eternização, do lapso de tempo e da fracção escolhida é um acto individual e pessoal. Muitos artistas afirmam que fotografam para descobrir como é que uma coisa parece depois de fotografada.

Todo o acto de fotografar é uma tentativa de enquadrar, de fazer um corte. Como acontece numa partida de xadrez, passa-se à acção ao deslocar a peça no tabuleiro ficando à espera do próximo lance (Dubois 1991). A preparação para o acto fotográfico pode ter sido ponderada e reflectida, mas o momento de cristalização é instantâneo e irrepetível. É na concretização de certas imagens, postas a nu, que o artista se assume e se revela. A vitalidade do instantâneo, a disposição para o acaso ou o recurso à precariedade do aparelho fotográfico “de brincar” (maquinas fotográficas descartáveis) são meios para o artista reclamar a sua forma de captar o real e o apresentar. É tal e qual o conceito de *punctum*. Como uma seta o *punctum* salta da cena e trespassa o observador.

*O punctum é picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte* (Barthes 2006:35). *É o acaso que nela me fere, me mortifica, me apunhala, é o que me toca* (Ibid.). É aquilo a que eu não consigo dar um nome. São estas perturbações que incomodam e que tocam o artista e o levam a cristalizar determinado enquadramento. Este acto é muitas das vezes involuntário e quase sempre ditado pela vontade de imobilizar, de suspender o tempo. Tirar fotografias desencadeia uma relação voyeurística com o acontecimento a fotografar, tornando o acto fotográfico num ritual crónico. É fazer durar, pelo menos implicitamente, o que está acontecer. O que a imagem fotográfica, resultante do acto de fotografar, certifica é que o que vejo



existiu. No acto de recepção da imagem constato que ela reproduz as aparências, o vestígio de um objecto, de uma pessoa ou de um espaço. *Um real que já não pode ser tocado* (Ibid:98).

O acto de fotografar pode ser uma forma de lidar com as emoções e uma fonte libertadora de energia. Este acto é uma espécie de imersão num rectângulo delimitador da visão (o rectângulo do visor), mas que potencia outros sentidos. Fazer uma imagem fotográfica é olhar, enquadrar e sentir o momento para captar, mesmo que a cena tenha sido totalmente composta. O conjunto foi preparado com o objectivo intencional de fazer uma imagem fotográfica. É neste encontro emocional, predatório, como que se aprisionasse esse instante, esse momento, que a imagem efectuada se apresenta com os vestígios do que já foi. A cristalização da fracção temporal, como finalidade desse acto, constitui uma partilha de um mundo que de outra forma permaneceria em privado. É esta subjectividade que promove os afectos que o artista faz brotar.

Ao ver as práticas fotográficas no contexto actual da primeira década do séc. XXI constato que a relação da imagem fotográfica com a realidade é posta em causa, em detrimento de uma construção elaborada a partir do imaginário mais íntimo de cada artista. Mas este duelo entre imagem fotográfica pura (fotografia directa) e fotografia encenada, entre imagem que corresponde à realidade e imagem de pura ficção não é exclusivo desta primeira década do séc. XXI.

O distanciamento substancial entre uma abordagem mais passiva e inocente e uma participação mais agressiva na cena a ser fotografada deveria ter a ver apenas com o gosto de cada um. (Coleman apud Ribalta 2004). De facto, podemos pôr em causa o direito de um certo tipo de imagem, a fotografia directa, se intitular de pura como se isso fosse possível. O simples arranjo da posição da pessoa a ser retratada, conforme a conveniência estética do fotógrafo é por si só um acto de manipulação da realidade.

*O defunto Paul Strand quando, segundo dizem, “moldou” o seu livro sobre um povo italiano, fazendo com que o Presidente local colocasse os habitantes em fila para poder escolher assim os mais pitorescos* (Coleman apud Ribalta 2004: 136).

O mundo exterior captado fotograficamente sofreu alterações na sua correspondência com a realidade. A inocência e a pureza da fotografia directa desvaneceu-se.

O acto fotográfico é um acto de construção. Os modos de captar de quem utiliza a imperfeição técnica e a quebra das regras académicas são a energia das imagens resultantes. A expressividade da obra ancora-se naquilo que surpreende e que não se assemelha a nada de conhecido, porque inova e inventa (Aumont 2005).

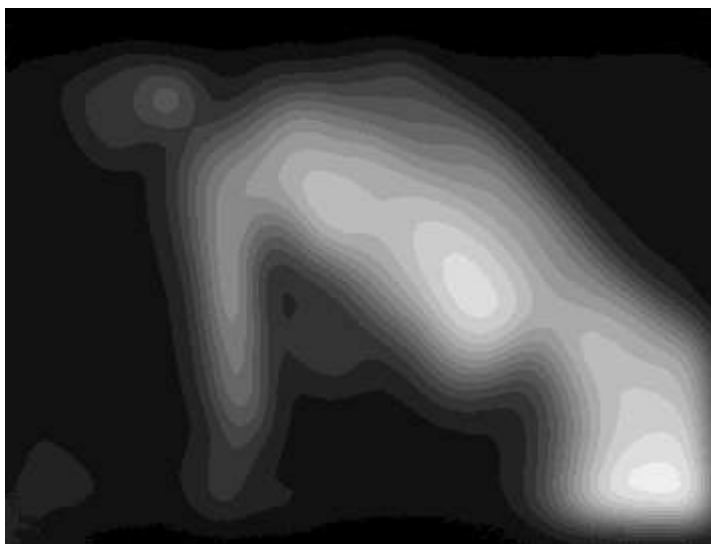


Fig. 04 Vitor Boura Xavier, *S/ titulo*, 2005, papel fotografico a cores, 40 x 30 cm

A figura 04 é a restituição de um tempo passado em tempo real. Razão mais do que suficiente para que se possa ver e rever os traços daquilo que passou pela frente da objectiva, mesmo que a aproximação com o referente seja distante.

As imagens que o artista pretende produzir, mais do que pelo seu aspecto geral que representam ou por um detalhe que lhe é importante, surpreendem e espantam. São indícios que chamam a atenção, existindo uma relação de proximidade com o seu referente, indicando vestígios de algo que aconteceu e que o artista pretendeu mostrar.

O indício é um signo. Ele está na imagem para designar algo que está ausente. Esta relação entre o referente e aquilo que significa (o signo) é muito próxima, tendo sempre algum sentido para alguém. Com o acto fotográfico, o artista pretende recriar as suas convulsões intelectuais sem desvendar quais as intenções. Ele certifica que determinada acção se desenrolou, contudo não diz o que realmente aconteceu. A

imagem ao ser indiciária promove a existência de uma relação de contiguidade e de semelhança com o seu referente e o sucedido que foi petrificado.

As imagens fotográficas parecem revelar segredos. Os indícios que elas apresentam podem ser de tal forma semelhantes com aquilo que representam que tomam uma dimensão de reprodução, e quem as observa crê no seu valor como documento.

Na actualidade, porém, a imagem fotográfica mostra-se menos mimética e reprodutiva. Está mais ligada a um acto relacionado com o imaginário e menos com a realidade, passando o acto fotográfico a ser menos reprodutivo e mais configurativo. As imagens fotográficas deixam de ser indiciárias, próximas do seu referente, passam a ser mais icónicas<sup>1</sup> e mais chegadas a uma dimensão configurativa. O ícone corresponde a uma classe de signos onde o que é perceptível mantém uma relação de semelhança com o que representa, não de reprodução, mas de configuração do real<sup>2</sup>. O elevado grau icónico das imagens fotográficas actuais pode fazer supor que não é necessária uma preparação cognitiva e reflexiva e uma prática no visionamento e análise para a sua leitura. Tal suposição é falsa, pois sendo os sinais reconhecíveis, na verdade não sabemos o que indicam. Apenas fazemos suposições.

*O acto de fotografar, ao cortar, faz com que se passe para o outro lado do que se cortou: de um tempo evolutivo a um tempo fixo, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas. (Dubois 1991: 170).*

O acto de fotografar é também um acto de subtrair um espaço ao real. Ele mostra o que está dentro do fora-de-campo. *A imagem fotográfica ao invés da pintura que acrescenta, arranca, subtrai um espaço já repleto (Ibid.).*

O artista tem a possibilidade de se realizar ao sentir a sua própria capacidade para a apropriação mágica ou a recriação do real, ou de expressar uma intenção artística

---

<sup>1</sup> C. Peirce, um dos pais da semiótica, classificava os signos de acordo com o tipo de ligação estabelecida com o referente, distinguindo assim entre *Índices*, *Ícones* e *Símbolos* (=signos arbitrários, como por exemplo as letras do alfabeto):

*O Índice é um signo que tem uma conexão física com o objecto que indica, como é o caso de um dedo apontado para um objecto... do fumo como sintoma que indica a presença do fogo e até dos pronomes demonstrativos como /este/ e dos nomes próprios e comuns, na medida em que são usados para indicar um objecto.*

*O Ícone é um signo que remete para o seu objecto em virtude de uma semelhança, das suas propriedades intrínsecas que correspondem de qualquer modo à propriedade do objecto.... assim são ícones uma fotografia, um desenho, um diagrama, mas também uma fórmula lógica e sobretudo uma imagem mental. (Eco 1997: 52)*

<sup>2</sup> Como refere Eco (1997), os próprios signos icónicos comportam um certo grau de convencionalidade.

ou, ainda, de manifestar um domínio técnico ao capturar um fragmento do tempo e do espaço. Ao grande poder da manipulação que as imagens produzidas pelos processos digitais podem sofrer em oposição ao acto de fotografar ponderado e objectivo através de um aparelho fotográfico analógico levam-me a constatar o seguinte: a prática fotográfica digital é capaz de fabricar novas imagens que abandonam a retórica da verdade, panaceia do documento.

O acto de fotografar em si mesmo tem um propósito que está mais próximo dos processos artísticos criativos quando é conduzido através de um aparelho fotográfico digital do que se fosse executado por meio de um aparelho fotográfico analógico, este muito mais próximo dos valores do documento. O acto pode estar carregado de verdade e de oportunidade mas o processo digital de captação é promotor de ficções e de deformações. A fotografia de moda (fig.05) assenta, na sua essência, num controlo sobre a realidade, na encenação e na preservação da memória efémera dos objectos de moda. As imagens fotográficas de moda mostram símbolos, códigos e narrativas. A realidade e a representação confundem-se. O fotógrafo, através do processo analógico de captação, tenta a qualquer custo fixar um ideal de beleza que é arranjado e simulado com a maquilhagem de todo o corpo e o arranjo dos cabelos com resultados duvidosos. Outros fotógrafos, discretamente, com o manuseamento do processo digital retocam a verdade da imagem que dão a ver: a pele, os olhos, os cabelos e a forma corporal dos modelos é manipulada e refeita digitalmente de forma a não mostrar nenhuma anomalia, defeito ou imperfeição, criando um ideal de beleza discutível. As imagens digitais estão no tempo mas não são do tempo (Batchen *apud* Ribalta 2004). Este véu digital acaba por confundir e enganar ao mesmo tempo que disforma. *As imagens digitais estão mais próximo em espírito dos processos criativos da arte do que dos valores da verdade da imagem documental* (Ibid. 320).

Debaixo da capa subtil da indiferença a câmara capta, através do fotógrafo, possíveis tabus e obsessões íntimas. No enquadramento (fig.05) o corte dilacerante torna as modelos anónimas, actrizes de uma cena em vias de se realizar ou de ter já acontecido. O fotógrafo de moda é o agente provocador do acontecimento e a fotografia o testemunho. *É a imagem viva de uma coisa morta* (Barthes 2006: 89).



Fig. 05 Guy Bourdin, *S/ título*, 1983

A estabilidade das imagens fotográficas assenta no indício, onde as imagens executadas com câmaras analógicas têm mais privilégios em comparação com as imagens executadas com câmaras digitais, visto estarem mais próximas dos objectos ou cenas a que se referem.

De uma forma ou de outra o acto de fotografar é um acto de transformar o mundo, apropriando-se de algum tipo de artifício para pôr a descoberto rastros do real e de novas aparências. As imagens fotográficas são marcas do real.

O acto de fotografar é também um gesto cultural que é condicionado pelo conhecimento do executante deixando, por conseguinte, de ser um mero acto natural. O executante escolhe o tema, o tipo de máquina fotográfica, calcula a abertura e o tempo da exposição, o enquadramento, o foco e outras operações que fazem parte da acção. As operações que constituem o acto de fotografar em si, culminam com o premir do botão do disparador.

Na contemporaneidade é a representação a tomar o lugar do real. *É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real* (Baudrillard 1991: 8). A sociedade actual, do século XXI, não põe grandes entraves à manipulação genética, à cirurgia plástica para melhorar a figura corporal ou à utilização de próteses correctivas para alterarem ou dissimularem o corpo humano. Com o aparecimento da máquina fotográfica digital esta representação que tenta absorver a simulação acaba por ser uma falsa representação. Mascara a ausência da realidade e torna-se uma

ficção. Contudo a máquina fotográfica digital acaba por captar vestígios desse real ao mesmo tempo que as imagens obtidas ficam disponíveis para qualquer tipo de manipulações e tratamentos digitais descredibilizando-as em comparação com as imagens efectuadas através de aparelhos analógicos. A imagem fixada num negativo proveniente de uma máquina fotográfica analógica está mais próximo da objectividade. Já a imagem digital ao estar livre para qualquer alteração é um meio privilegiado para o artista procurar novas composições formais e discursivas.

O acto fotográfico ao capturar um determinado extracto do mundo à nossa volta faz nascer uma imagem que depois de fixada num suporte ganha vida. É a ausência do real capturado que fica presente, *em última instância são uma marca directa da própria realidade* (Batchen apud Ribalta 2004:327).

Por outro lado, pode dizer-se que tanto a imagem analógica como a digital operam da mesma forma que é a de transformarem o mundo que está numa forma tridimensional em imagem bidimensional.

Nenhuma das duas opções está livre de transformar a realidade.

O observador será sempre confrontado com as questões de representação/ficção e verdade/falsidade.

## **A apropriação da imperfeição técnica.**

As imperfeições técnicas estão ligadas em primeiro lugar ao aparelho fotográfico e à sua objectiva, à precisão mecânica do sistema de focagem e à forma usada para registo da imagem (Langford 1981).

O arrasto incerto da película fotográfica e a deficiente estanquicidade dos aparelhos fotográficos analógicos são apenas algumas das formas para se obterem imagens veladas e imprevisíveis.

As aberrações ou defeitos são inerentes a todas as objectivas. Quando a luz atravessa a objectiva, ao deparar-se com algumas das aberrações, forma no plano focal, analógico, ou digital, imagens imprevisíveis. A qualidade do plástico ou do vidro utilizado na produção das objectivas é preponderante para a qualidade final e reprodução exacta do objecto. Algumas aberrações correntes nas máquinas fotográficas de brincar são, por exemplo:

- A aberração cromática, que é a incapacidade da objectiva em fazer com que os raios que compõem a luz branca sejam todos focados no plano de foco. Como resultado temos imagens desfocadas em diferentes planos.

- A dispersão que é a luz não formadora da imagem, que ao reflectir-se dentro da objectiva é muito aumentada, acrescentando à imagem manchas ou uma imagem fantasma, na zona próxima dos focos de luz, ou de zonas muito iluminadas.

As características do material usado para o registo da imagem, seja analógico ou digital, é muitas das vezes o responsável pelas imperfeições que o acaso transforma em novas formas de representação. As películas de emulsão fotossensível, o processo de revelação, o factor de ampliação, o papel fotográfico, entre outros, são factores, que devido à sua manufactura, apresentam múltiplas imperfeições desencadeadoras de novas imagens.

O *workflow* digital é o processo por onde a imagem captada tem de passar. Apesar do processo ter um longo caminho pela frente ele é percorrido rapidamente. Durante o processamento existe a possibilidade de acontecerem múltiplas imperfeições

técnicas geradoras de imagens imprevistas e únicas. Os diversos intervenientes vão desde:

- o sensor em que a grelha de células receptoras (photosites) pela primeira vez capta a luz desejada pelo artista e a transforma em corrente;
- o ADC, conversor analógico/digital, que converte os impulsos electromagnéticos em sinal digital;
- o CPU (conversor) que processa o sinal digital tornando-o específico de cada câmara fotográfica;
- o Codec (abreviação inglesa de compressor / decompressor) que ao codificar o sinal digital torna as imagens digitais reconhecíveis por qualquer usuário comprimindo-as com ou sem perda de informação.

A imagem final depois de ter passado por todos estes dispositivos pode ter sofrido variadíssimas alterações.

As imagens processadas podem também sofrer alterações quando são armazenadas em deficientes cartões de memória. É o chamado *bug*, o mau funcionamento do software que consiste numa falha na lógica programacional que impossibilita a realização de uma ou mais acções ao programa. A imagem gerada e gravada no cartão pode não ser idêntica à que foi captada no sensor digital. Faixas paralelas de cor, sobreposições, pixéis fora de sequência ou áreas sem informação podem ser alguns dos resultados inesperados.

O suporte onde é feito o registo da imagem fotográfica, analógico ou digital, pode dar resultados surpreendentes tendo em conta o não cumprimento dos padrões técnicos de processamento, manuseamento e de armazenamento.

O que pretendo sublinhar é o elo estabelecido entre a imperfeição técnica e o novo.

*A nova posição propõe-se libertar a fotografia como arte das normas opressivas da perfeição técnica; mas liberta-la igualmente da beleza. Abre a possibilidade de um gosto global em que nenhum tema (ou ausência de tema) nenhuma técnica (ou ausência de técnica) é suficiente para desqualificar uma fotografia. (Sontag 1986:123).*

Susan Sontag refere, por exemplo, que a impressão perfeita, muito usada por Weston ou pelo seu discípulo Ansel Adams é condenada pelo gosto contemporâneo. A imperfeição técnica acaba por ser apreciada precisamente porque quebra a



tranquilidade entre a natureza e o belo. A natureza na imagem fotográfica deixa de ser contemplativa e passa a ser objecto de indignação (Sontag, 1986).

É a ruptura com o tradicional. Ballester ao propor imagens totalmente desfocadas, como é o caso de *Contenedores 7* de 2005, (fig.06), cai nos antípodas da imagem fotográfica da actualidade. Em *Contenedores 7* assistimos a uma sábia utilização da “imperfeição técnica”, o desfocado, que devido à sua insuficiente analogia com o que representa pode causar uma ilegibilidade perturbadora (Joly, 2008). Esta significação, o que se percebe na fotografia de Ballester está muito condicionada ao título que deu à obra. O artista forçou uma relação de solidariedade entre o que se percebe e o representado, condicionando a leitura da imagem.



Fig.06 Jose Manuel Ballester, *Contenedores 7*, 2005, papel fotográfico a cores, 299 x 144 cm

Mas a imagem, ao evocar, ao fazer uma representação do ausente, pode ser entendida pelo observador através da sua cultura, dependendo também do contexto em que está inserida, de outras formas. É nesta falta de semelhança e de legibilidade provocada pelo desfoque que o objecto reproduzido ganha diferentes leituras. A fuga às normas de legibilidade através da imperfeição técnica, o desfocado, é desencadeadora de imagens fotográficas novas na contemporaneidade.

Ballester questiona e enfrenta (fig. 06) o estabelecido e um público acostumado a opor a fotografia artística à fotografia pura. O purismo sem recurso ao desfoque ou a manipulações. Existe uma ideia de abstracção e de pictórico na imagem, sendo o desfoque a permitir que se façam múltiplas leituras, não obstante o título imprimir-lhe um conteúdo efectivo. A postura de Ballester é a de interpretar à sua maneira o que está diante da objectiva da sua máquina fotográfica. Deduz-se uma significação que depende muito da expectativa de quem observa.

A imagem fotográfica caracteriza-se sempre por algum grau de imprevisibilidade (Davey 2008). É esta disposição casual, que Moyra Davey chama de “momentos *punctum*”. Os termos *punctum* e *studium* são usados por Roland Barthes para definirem a forma como se relaciona com as fotografias. O *studium* está ligado ao saber do indivíduo, enquanto o *punctum* tenta explicar o que o toca. O *punctum* são pequenos momentos de ruptura com o *studium* (Davey, 2008), que não são determinados pela vontade. São acasos, acidentes, imperfeições técnicas que ao não caírem na analogia com o representado criam imagens únicas. É este o *punctum* da imagem.

A alma da fotografia está na sua imprevisibilidade (Davey, 2008: 79) e do que daí pode provir e mostrar.

## A desconstrução dos géneros

A noção de *género* nas artes plásticas indica agrupamentos de obras que são semelhantes tendo em conta critérios diversos a partir de vários aspectos das obras (D'Angelo, 1999). Então se o que designa um género é uma classe de objectos, que pela sua similitude e relação de parecença se constitui em género, então também estaríamos perante um género alicerçado pelas imagens de Alexey Titarenko, Bernard Plossu, Jose Ballester, Virgílio Ferreira e por mim próprio. Ou não? Existe uma relação antagónica entre a imagem fotográfica como pratica artística e a pratica comum (fotografia técnica, amadores, “curiosos”, etc.). Os géneros que as práticas comuns de captação de imagem utilizam são desprezados ou até ignorados, pelo uso artístico, como forma de expressão. Na contemporaneidade a tradicional divisão em géneros deixou de fazer sentido. As imagens resultantes da prática artística não se identificam de imediato, não são espaços de mimése do real e evitam a literalidade. Não é reportagem, não são imagens de natureza, não são retratos. São imagens que podem surgir pelo acaso, pelo acidente. Muitas das vezes as imagens são produzidas através do aproveitamento das imperfeições técnicas da câmara fotográfica utilizada e ainda pela quebra de regras académicas. O que estas imagens transmitem são espaços do transitório, momentos de passagem ou tempos em suspensão. Segundo Valérie Picaudé (2004: 109), *a esta forma “anárquica” de captação de imagens não se pode colocar uma etiqueta, um género. Mas são estas as imagens que me forçam para seguir e ser fotógrafo.*

Regra geral pensa-se na imagem fotográfica como algo que se transcreve directamente do real fragmentando-o. O desfoque, o desenquadramento, a sobre ou a sub-exposição propositadas, como que se uma imperfeição técnica fosse, tão desmesuradamente ampliada, não é assumida como género nos meios artísticos. As imagens realizadas desta forma transcendem tanto o espaço como o tempo contrariando a sua índole fragmentária, apresentando novas formas e, promovendo diferentes aparências. Estas imagens fotográficas acrescentam em vez de subtrair.

O desprezo e a mistura dos géneros são uma prática seguida a partir do séc. XX por aqueles que encaram as suas práticas como uma forma de expressão artística.

Além da prática artística desconstruir os géneros a confusão dos géneros no processo e produção artística contemporânea, é o resultado da instabilidade semiótica que as imagens fotográficas transparecem (Ibid.). As imagens fotográficas são perigosas devido à sua ambivalência. O termo género acaba por ter um sentido frágil, quando designa simplesmente uma classe de objectos ou de situações reunidas por uma relação de similitude.

É típico de alguns concursos de Fotografia, a atribuição de prémios por “género”, mas na realidade o que nos é transmitido nessas obras são experiências, cada uma à sua maneira, e um vasto campo repleto de indícios, ícones e símbolos, à espera de serem visualizados, descobertos, sentidos e reflectidos. Como diz Valérie Picaudé, *o género, por isto tudo, não parece ter muita importância, não por ser uma categoria obsoleta mas porque é um sintoma de um pensamento escondido* (Picaudé 2004: 29). Os géneros servem sobretudo para dar pontos de referência para, mais do que rotular e classificar, interpretar.

Como mencionei no início deste capítulo as imagens fotográficas de Titarenko, Plossu e Ferreira são alicerçadas numa prática que nada tem de semelhante. A recusa em lhes colocar uma etiqueta de género é instaurada pela forma como é encarado o meio e o que com ele conseguem transmitir. O género perde pertinência e ganha permissividade e mobilidade (Ibid. 2004). Titarenko desfigura o real através da utilização das longas exposições. Plossu utiliza máquinas fotográficas precárias, de brincar. Ferreira desfoca propositadamente um dos planos, ficando este a prevalecer sobre o restante do assunto. Todos eles, com estes comportamentos, procuram o novo que é construído com base no contrário da sofisticação da câmara fotográfica, das regras académicas e da perfeição técnica. É com esta subjectividade construtiva que as imagens fotográficas destes artistas são verdadeiros actos criativos de transformação do real, dando origem a novas imagens repletas de intenção artística e de subjectividade perceptiva. Imagens capazes de despoletar emoções, mesmo que não seja só o de se ficar espantado pela novidade ou pela dificuldade da legibilidade. Este estorvo é promotor de novos mundos e de diferentes ideias. Ao olhar uma imagem tem-se a sensação de estar a ver marcas das coisas, mas por outro lado é-se também confrontado com a sensação de estar a penetrar num mundo da representação de difícil decodificação.



Fig.07 Vitor Boura Xavier, *Momentos submersos*, 1995, Cibachrome, 40 x 30 cm

*Momentos submersos*, (fig.07), faz parte de uma série de doze imagens onde procurei no acaso / imperfeição técnica e com o movimento / desfoque encontrar novos imaginários e imagens únicas desencadeadoras de discursos visuais e linguísticos diferentes. Tentei fazer imagens que ao mesmo tempo que não negam a passagem pela frente da minha objectiva de algo, por outro lado também afirmem que o meu acto foi um acto de construção do real. Esta construção deu origem a imagens que cruzam o real com a aura quase científica que emanam. É a captação de uma dança de improvisação de um corpo de baile arritmado. Bailarinos que submergem como plantas aquáticas numa fotossíntese em movimento. São fantasmas aquáticos em dor submersos. Imagens indecifráveis, desnaturais que experimentei e que senti que vinham do âmago do meu ser.

O trabalho fotográfico desenvolvido por Titarenko, Plossu, Ferreira e por quem utiliza esta forma, que mais do que representar o real apresenta novas aparências, é desconcertante pela virtude de apresentar abordagens que não se inscrevem em nenhum género (transgridem as fronteiras do género). São imagens que estão distantes do real e próximas da criação, por terem sido introduzidos novos elementos, totalmente diferentes do real, a um espaço já preenchido, cujas transcrições do real se tornam ficções fotográficas.

## **Capítulo 2**

### **Três Artistas contemporâneos.**

Entre os vários artistas e fotógrafos contemporâneos que apresentam nas suas obras fotográficas fortes vestígios da utilização da imperfeição técnica e da quebra de regras académicas estão Alexey Titarenko, Bernard Plossu e Virgílio Ferreira.

A razão primeira para a escolha destes três artistas deve-se ao facto de terem aproximações ao meio fotográfico que são totalmente diferentes de um para o outro. A segunda razão prende-se com o facto de a qualidade dos trabalhos apresentados ser vista de um modo geral como bastante boa, conseguindo uma unanimidade de apreciação dentro e fora dos países onde expõem.

A terceira razão tem a ver com o meu gosto pessoal que se inclinou para estes três artistas tendo em conta o binómio forma e conteúdo das suas obras aqui apresentadas.

Os três artistas são de gerações diferentes mas muito próximas entre si. Titarenko nasce em 1962, Plossu em 1945 e Ferreira em 1970.

São oriundos de diferentes países.

São artistas da contemporaneidade continuando actualmente, na primeira década do século XXI, a exercer a actividade artística, e privilegiando o meio fotográfico como forma de expressão.

## Alexey Titarenko



Fig.08 Alexey Titarenko, *#04 untitled (crowd 3)*, 1992, gelatin silver print, 40 x 40 cm

As imagens fotográficas de Alexey Titarenko<sup>3</sup> aqui apresentadas combinam a precisão da imobilidade dos edifícios neo-clássicos e uma massa humana desfocada, anónima, que se move lentamente pelas ruas e pelas escadas da cidade. Esta dualidade propícia a quebra da tranquilidade do perceptível. Observamos um conjunto de imagens que fazem parte de uma série intitulada “City of Shadows”

---

<sup>3</sup> Alexey Titarenko nasceu em 1962, na Rússia. Recebeu o Master, em Belas-Artes, pelo Departamento de Cinema e Arte Fotográfica do Instituto da Cultura de Leninegrado, em 1983. Começou a fotografar muito precocemente com a idade de 8 anos e, em 1978, torna-se membro do Clube Fotográfico Zerkalo de Leninegrado. Desde então, a sua actividade artística nunca teve ligação com a oficial propaganda Soviética, só tendo a oportunidade de se declarar como um artista a partir do culminar da Perestroika, em 1989. Recebeu vários prémios de instituições, tais como o Museu do Elysee em Lausanne, Suíça, o Centro Soros para a Arte Contemporânea em St. Petersburg, o programa Mosaico do Centro Audiovisual Nacional do Luxemburgo. Participa em muitos festivais internacionais, bienais, fez projectos e exposições individuais na Europa e nos EUA.

produzida entre 1992 e 1994, editadas em 2001 num catálogo com o mesmo nome, tendo como ensaísta Irina Tchmyreva.

As imagens de Titarenko cruzam-se com o género fotográfico documental, contudo revelam uma forma intensamente plástica, oscilando entre a aparência e a realidade. Titarenko desloca-se pela cidade à procura do assunto e quando o reconhece posiciona-se de forma a captá-lo. A sua postura perante o motivo que quer eternizar nesse instante, essa presença temporal da vida, é que faz a diferença. É com a insubstancialidade das massas humanas, que se movem lentamente, num cenário urbano neo-clássico de casas, ruas e escadas, que transmite sentimentos contraditórios. É nesta forma antagónica entre documentar e construir que as imagens fotográficas de Titarenko se tornam fascinantes, ao pôr de lado as normas de legibilidade e visibilidade em que a perfeita compressão de uma imagem documental choca com a imagem construída.

As imagens de Titarenko mostram simultaneamente precisão e indefinição. O cenário urbano, com as suas fachadas, janelas, varandas e ruas, serve de suporte a uma multidão em movimento que se espalha como uma névoa de fantasmas transparente formada por indivíduos desfocados, anónimos. É com a indefinição sobrenatural desta massa humana e a precisão da cidade, como pano de fundo, que Titarenko transmite a mudança e a imobilidade. Ele evita a tentação da objectividade, reafirmando o gosto pelo aleatório e casual no momento da captação, fazendo com que cada imagem se torne única.

Todas as imagens que aqui apresento são produzidas com a câmara fotográfica colocada num tripé. Desta forma Titarenko vai propositadamente construir a sua imagem de uma forma diferente. Ele sabe que ao utilizar pequenas aberturas de diafragma o obriga a fazer longos tempos de exposição, em que o obturador permanece aberto, conseguindo ter assim uma imagem exposta correctamente. As longas exposições permitem-lhe captar o movimento das pessoas, não de forma fraccionada, mas como um acto contínuo intemporal, dando-lhe uma forma diferente. Existe um paradoxo na série “City of Shadows”. Se a imagem fotográfica é uma fracção precisa do tempo (Sontag, 1986) as imagens de Titarenko são repletas de intemporalidade, onde a única fracção é a do espaço, esse, sim, é imóvel.



A imprevisibilidade das formas captadas leva-me a compará-las ao instantâneo despretenso de longa duração. O artista, de forma casual, transcende o aparelho fotográfico através de longas exposições. Consegue assim atingir patamares de concepção elaborados.

Titarenko apresenta nas suas imagens formas plásticas de construção muito frágeis que negam a normal legibilidade, imagens fomentadoras de emoções. É uma maneira sedutora, um pouco romanesca, de lidar com o mundo.



Fig.09 Alexey Titarenko, *#12 untitled (variant crowd 2)*, 1993, gelatin silver print, 40 x 40 cm

As imagens de Titarenko focam dois assuntos: a cidade e a multidão que a habita. Na maioria das imagens existe uma simetria na composição. Toda a composição da imagem gira à volta destes dois grandes elementos:

- a cidade com as suas ruas, os prédios, as janelas, as escadas, sempre como pano de fundo nítido, acentuado pelo facto da tomada de vista ser efectuada com o aparelho fotográfico colocado num tripé, abolindo quaisquer movimentos fortuitos ao operador,

- a massa humana que se encontra sempre em movimento é desfocada, devido a serem utilizadas longas exposições, permitindo assim a ilusão do movimento e a consequente indefinição dos indivíduos.

As imagens acabam por ter dois centros dominantes que dividem o quadro: a cidade com os seus edifícios e apetrechos urbanos e a massa humana em movimento. Esta não ocupa nenhum ponto em especial, antes deambula pelo enquadramento, como se de fantasmas se tratasse. Em alguns casos é maior a massa fantasmagórica do que a própria cidade, remetendo-nos para uma grande instabilidade emocional gerada pelo fluxo incessante de uma massa espectral. Esta surpresa tem algo de assombroso em virtude da difícil e quase impossível identificação desses reflexos sobrenaturais, que parecem tomar de assalto e sem destino a urbe. É simplesmente com estes dois centros de atracção colocados não simetricamente que desperta um sentimento de equilíbrio global na imagem.

As longas exposições utilizadas por Titarenko serviram-lhe para despertar no observador uma sensação de profundidade e de relevo. O binómio, edifícios ao fundo plenamente focados e o movimento da multidão em desassossego, é conseguido em virtude da grande profundidade de campo obtida à custa de um bom equilíbrio entre a velocidade de obturação e o diafragma da objectiva. Este equilíbrio conseguido põe em destaque um relevo que dá a ilusão de terceira dimensão.

Na maioria das imagens observam-se três planos distintos que criam um balanço entre nítido – primeiro plano, desfocado – plano intermédio e novamente nítido – plano de fundo. Esta disposição de entrelaçamento acentua mais a angústia da indefinição do transitório, mas, por outro lado, desperta a sensação de profundidade de campo. O ritmo inerente a esta disposição e a definição dos planos, que envolvem o plano intermédio desfocado, conduz o olhar do observador para a forma transitória, que se destaca pela sua novidade.

É um movimento, em silêncio, da tragédia. Uma cidade repleta de calafrios com mãos, pés e dorsos assombrosos a vaguearem em uníssono pelos apetrechos urbanos sem destino algum, numa constante procura.

Todas as tomadas de vista são feitas tendo em conta sempre o plano de conjunto. O artista encontra-se mais distante do assunto principal, para poder captar em pleno o seu movimento e envolvimento, a multidão e a cidade, em suma, o seu ambiente e o seu assunto. O ponto de vista assumido por Titarenko perante o assunto, tendo em conta a posição do aparelho fotográfico, é de uma angulação normal, obrigando o observador a olhar mais para os aspectos formais da imagem, nomeadamente a ilusão de movimento da massa humana.

O enquadramento, quadrado, pode reflectir o uso de uma câmara fotográfica de médio formato, em que o negativo usado é do formato 6 por 6 cm. A prova em papel da imagem produzida é também no formato quadrado. Poderão haver várias razões para a utilização deste formato, mas aquela que saliento, tendo em conta o acto fotográfico de Titarenko como um acto de reportagem, documental, é a que apresenta todo o enquadramento que é visto através do visor da máquina. Desta forma, todo o assunto visualizado é apresentado ao observador sem qualquer



Fig.10 Alexey Titarenko, *#05 untitled (zigzagcrowd)*, 1992, gelatin silver print, 40 x 40 cm

reenquadramento na impressão, como se de uma mimése do real se tratasse. Com o aproveitando máximo de todas as potencialidades do negativo produzido, o impressor pode imprimir mais eficazmente grandes ampliações sem perda de qualidade do pormenor. Esta pode ser outra das razões do enquadramento utilizado.

O dramatismo das imagens não resulta da iluminação natural, (talvez de características inverniais), mas do nevoeiro de multidão em movimento preso. Estão assim criadas todas as condições para que as imagens estejam repletas de uma escala de cinzentos subtil e abrangente. A escala alargada de tons de cinza faz com que a objectividade da representação seja precária. Esta forma de captação do real, tendo em conta a luz natural e o inesgotável leque de tons cinzentos animados pelo movimento transitório de uma multidão invisível, toma contornos impressionistas. Desta forma, em cada imagem os seus referentes objectivos são questionados, tendo em conta o instante, que parece ter-se prolongado no tempo, remetido à captação de um conteúdo que fica à mercê de infinitas interpretações. As imagens de Titarenko não revelam um carácter específico, mas características genéricas. Não revelam uma verdade, tal como na imagem especular que é determinada na sua origem e na sua substância física pelo seu referente (Eco, 1985), que o atesta de uma forma simétrica. As imagens de Titarenko enaltecem vestígios do seu referente que são interpretados e reconstruídos de modos díspares consoante o observador.

As imagens são um simulacro do espelho. É na percepção de uma realidade que se interpreta como se fosse uma imagem especular, intransigente no seu enquadramento, que deixa de haver uma relação absoluta com o referente em resultado das longas exposições. É nos efeitos imprevisíveis da captação que Titarenko utiliza, espelho congelante (Ibid.) desfocado, como lugar do outro, que eu deslumbro vestígios da realidade que narram uma história sem princípio nem fim.

A chapa fotográfica e o sensor digital são o que de mais próximo está com o espelho congelante. Se o espelho reflecte uma imagem especular, que só existe com a presença do objecto ou do ser humano, e que a congela na imagem fotográfica, inverte o que capta e mostra vestígios do referente (Ibid.).



Fig.11 Alexey Titarenko, *#02 untitled (heads)*, 1992, gelatin silver print, 40 x 40 cm

A cena artística deixa de ocorrer como no espelho, (o duplo).

Nas imagens de Titarenko a representação do mundo e a confirmação da identidade passam a ser um acto de construção de transparências e ausências que são resolvidas pelo acaso das longas exposições. Articulam-se novas concepções dos corpos, simulando uma massa humana, uma ficção da vida e da morte. A desconstrução dos corpos, deformando-os, cria uma nova imagem instável na forma da identidade reconstruída.

A imagem fotográfica não sendo uma imagem especular, nomeadamente devido ao seu referente estar ausente, também abre portas a diferentes interpretações que conjecturam a sua possível objectividade.

## Bernard Plossu

É com a apropriação das imperfeições técnicas e com a quebra das regras que as imagens ganham originalidade no confronto com o mundo. A deformação provocada através da imperfeição técnica estabelece a novidade na imagem fotográfica. Ela é tão mais expressiva quanto mais fresco for o seu trabalho formal e menos se assemelhar com o conhecido. A obra assim produzida não mimetiza o real, mas a essência geral das coisas (Heidegger, 1977). As imagens que podemos constatar não são cópias da realidade, antes um momento, um excerto do intemporal. A essência geral, o indício daquele espaço de tempo e daquela situação são aprisionadas pelo enquadramento e fixadas em imagem.

Existe um contacto fugaz entre o que a imagem mostra e o que ela efectivamente dá a ver. Por ser a imagem um acto de construção do real, ela conduz o observador a uma tomada de consciência do assunto que o artista quis ver tratado. Mas a percepção da construção dessa realidade, sendo muito pessoal, choca com a subjectividade do artista, não sendo pois linear a compreensão da obra por parte de quem a observa. O observador projecta a análise da imagem na sua maneira de ser, de pensar, influenciado pelo que o rodeia e pela sua experiência sociocultural. A imagem não é percebida tal como foi elaborada mas como o observador acha que é.



Fig. 12 Bernard Plossu, *San Francisco, California*, 1980

A imagem da fig.12 ao não mostrar a cara na totalidade está a criar um certo anonimato da personagem. Contudo a vista das mãos em primeiro plano, a forma de estar com os dedos entrelaçados, identificam a personagem não de uma forma identitária mas em termos de atitude perante a máquina fotográfica.

Neste aproveitar de todo um conjunto de imperfeições técnicas, assim como do quebrar das regras de visibilidade e legibilidade capazes de produzir novas e diferentes formas de representar, estamos perante ferramentas que fazem hoje parte das práticas artísticas contemporâneas.

Bernard Plossu<sup>4</sup> na sua prática fotográfica utilizou com alguma frequência máquinas fotográficas de brincar. São aparelhos fotográficos destinadas aos mais novos, às crianças, servindo de brinquedo. A sua tecnologia analógica é muito simples. Recorre a um rolo fotográfico de emulsão fotossensível negativa para fixar as imagens. A emulsão fotográfica com uma superfície muito sensível de cristais de halogéneo de prata é impressionada pela informação luminosa que passa através do obturador da objectiva. O filme fotográfico seria depois processado por laboratórios fotográficos e feitas as provas fotográficas. Actualmente continuam a ser fabricadas algumas películas fotográficas.

Plossu elegeu este tipo de máquinas, para desenvolver o seu trabalho. Com o despojar da sofisticação de uma câmara fotográfica tecnicamente elaborada, substituída por um aparelho fotográfico de brincar, Plossu embrenha-se no mundo e deixa-se absorver por ele. O seu trabalho na captação de imagens reflecte uma

---

<sup>4</sup> Bernard Plossu nasce no Vietname, antiga colónia francesa da Indochina, em 1945. Desde cedo se apaixona pelas artes, deambulando pela pintura, pelo cinema e pela fotografia. Faz as suas primeiras fotografias em 1965 com uma máquina da Kodak, Brownie Flash. Viajante por excelência fotografa entre outros países no México, Índia, Níger, Senegal, Egipto, Marrocos, EUA. Realiza múltiplos projectos fotográficos na Europa, assim como cursos de fotografia. Em 1988 recebe o Grand Prix National de la Photographie, em Paris, França. No mesmo ano, participa, em Portugal, nos Encontros de Fotografia em Coimbra. Em 1999, expôs no Centro Português de Fotografia, Cadeia da Relação do Porto, fotografias sobre a área metropolitana do Porto e Portugal, intituladas respectivamente *Porto* e *País da Poesia*, sendo também produzidos e editados catálogos com os mesmos títulos. São inúmeros os livros monográficos publicados em diferentes países.

comunicação de sensações visuais desconhecidas, sendo certo que as configurações reveladas andam próximas da similitude para com a representação do real.

É com estas máquinas simples, com objectivas carregadas de aberrações de todos os tipos, automatismos pouco fiáveis e deficientes construções do corpo da máquina em si, que Plossu tirou partido para expressar a sua percepção do mundo, dos espaços, das formas e das emoções. O artista fica disponível para a emoção e para a construção da imagem em virtude de poder carregar no botão do disparador sem se preocupar com os pormenores técnicos, inerentes a uma câmara fotográfica mais elaborada, ficando à espera do imprevisto como resultado.

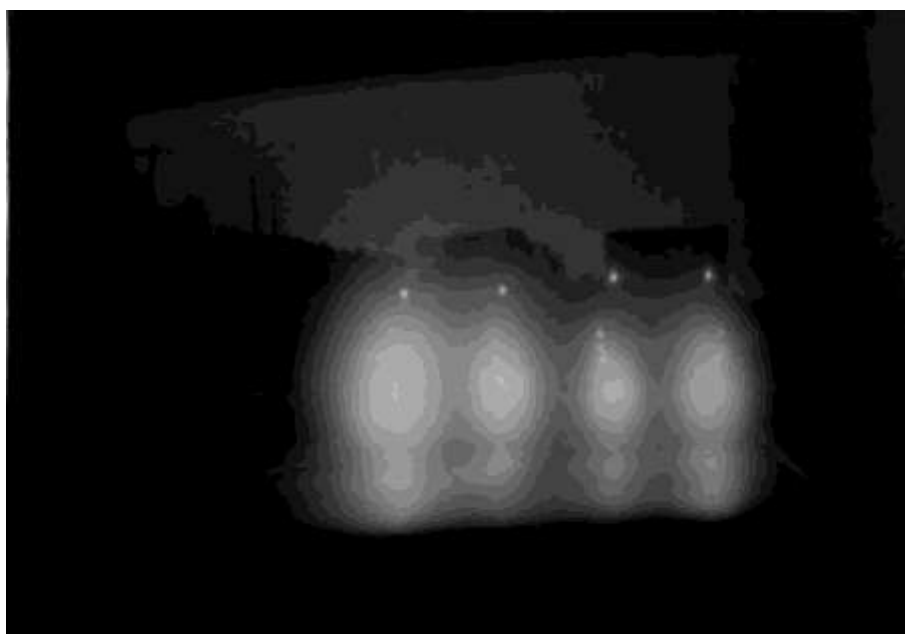


Fig. 13 Bernard Plossu, *Novo México*, 1978

Na maioria das imagens que Plossu executou com este tipo de máquina há a predisposição para uma relação com a imperfeição técnica. O aparelho por si só, em virtude dos seus defeitos de construção, altera aleatoriamente o resultado final da tomada de vista tornando-a, depois de fixa em papel fotográfico, numa nova forma de representar o real.

Todas as alterações às normas de legibilidade, como se tivessem sido aplicados filtros, infringem à imagem ao mesmo tempo uma imprecisão enganadora e uma meia verdade. A imperfeição técnica do aparelho fotográfico, ou melhor a imprecisão



do foco e o defeito de construção da câmara criam camadas, cortinas e paredes translúcidas e nublosas direcciona-nos para diferentes patamares de sugestão.

Se numa das camadas da imagem (fig. 14 e fig. 15) vemos um determinado assunto, na segunda camada entramos em contacto com outro. Existem dois tempos e dois lugares que correm em simultâneo. É nesta ambiguidade que sentimos meias verdades, porque nenhuma das duas camadas se deixa ver em pleno. Uma camada sobrepõe-se à outra não deixando que respirem naturalmente. A outra ao não se sobrepor por completo acaba por não se impor.

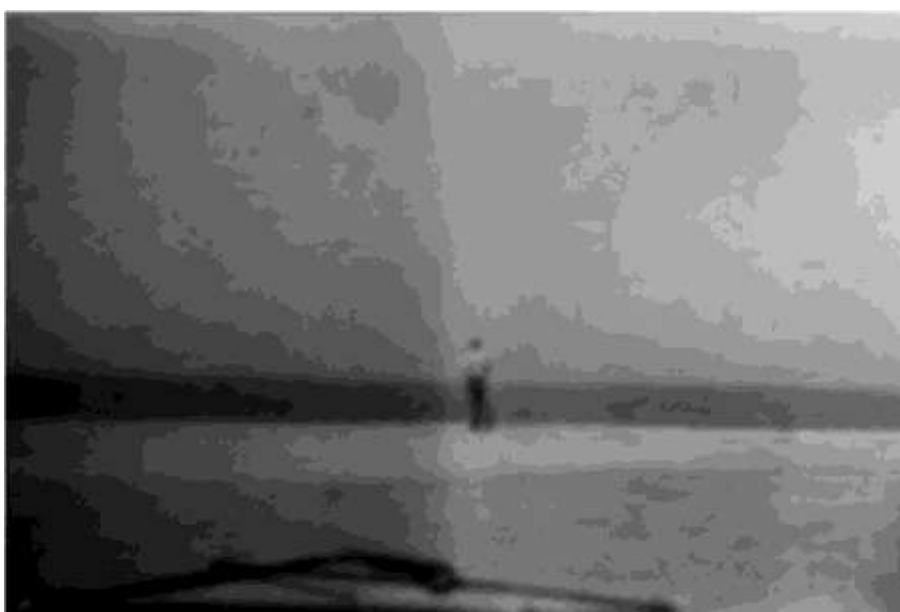


Fig. 14 Bernard Plossu, *Almería, Espanha*, 1991

O aparecimento de duas camadas na imagem deve-se simplesmente a duas exposições diferentes captadas no negativo. A dramatização da imagem é acentuada pela imprevisibilidade da deformação causada pela imperfeição técnica, criando dois tipos diferentes de intensidade luminosa. A camada que se sobrepõe à imagem inicial é resultado de uma segunda exposição fortuita permitida pela câmara, ao deixar que a luz exterior invada o alojamento onde está instalada a película fotográfica e impressione uma vez mais o fotograma já realizado. Assim são criadas imprevisivelmente duas densidades diferentes na mesma imagem. Uma das camadas é a própria exposição efectuada pelo operador. A outra camada é a entrada de luz contingente pelo corpo da máquina de deficiente estanquicidade, que

vai novamente impressionar a película. Este é um dos motivos para que imagens deste tipo aconteçam.

O texto de Maria do Carmo Serén que acompanha as imagens do livro *Porto – Bernard Plossu*, diz: *Há uma suavidade sombria na sua arte de ressonância surrealista mas absolutamente sui-generis, uma atmosfera de quinta dimensão...* (Serén, 1999, s/n).

As imagens de Plossu por si só apresentam pontos dominantes que não ocupam o centro da composição. A triangulação dos braços finalizando com o enlace das mãos a apontar para os lábios da mulher e as próprias mãos (fig. 12). A moldura negra que envolve a luz forte emanada pelos faróis dos camiões e o pára-brisas (fig. 13). O homem, as crianças a brincar, a horizontalidade da praia, do mar e o do céu encarregam-se de despertar sentimentos de equilíbrio e de estabilidade (fig. 14 e fig.15). Esta colagem/montagem não reproduz o real, constrói uma nova imagem. Cada camada rompe com a continuidade da imagem levando a uma leitura dupla. Nunca se consegue suprimir por completo a alteridade destas camadas reunidas numa imagem final que significa ela mesmo e outra coisa. A sensação de profundidade entre estas duas camadas é plena, assim com os contrastes mesmo que pouco acentuados. A composição final é assimétrica, provocando sensações de movimento, de passagem e de continuidade.

Existe também instabilidade nos enquadramentos. O corte do rosto da mulher (fig.12) é deliberado, aparecendo só a partir dos lábios como que a tornar anónima a pessoa. É através do olhar que chegamos ao seu interior e vemos o que lhe vai na alma. Ao olharmos um rosto não fixamos nenhum ponto preciso, vagueamos pelo espaço objectivo. Uma nebelina invisível invade o rosto do outro e nele esperamos que revele o que procuramos. É no rosto que encontramos o interior pelo exterior. Olhar um corpo sem rosto é como olhar para ninguém.

Plossu faz enquadramentos ligeiramente descentrados com tendência para que o objecto principal esteja posicionado mais no lado direito da imagem. Este tipo de construção tem como base a cultura ocidental. Contudo, a segunda camada, o pseudo filtro acaba por se situar de uma forma imprevista imiscuindo-se com o assunto ou o objecto captados.

O desfocado é outro elemento preponderante na elaboração destas imagens. A lente de plástico que acompanha estas câmaras de brincar produz uma imagem imprevisível na nitidez dos planos, uma fraca definição nos detalhes, podendo introduzir pequenos halos na imagem. A profundidade de campo quase que desaparece e os planos confundem-se.

Outras vezes, a nitidez pode acontecer só no centro da imagem desfocando-se à medida que nos aproximamos da sua periferia.

Esta construção perceptiva imprevisível e nebulosa é indiciadora de algo que se passou, muito ao de leve, como uma pena, mas que deixou marcas. Desfocado para que seja lembrado suavemente como um momento difuso que se desvaneceu, bem ou mal lembrado.

Aconteceu!

Plossu percorre toda a paleta de cinzentos desde o quase branco ao quase negro. É na leitura livre do quotidiano carente de objectos e numa calma de nuances de cinzento, que Plossu usa plenamente, que a imagem fotográfica acontece.

O aspecto visual das imagens, tendo em conta os halogenetos de prata, vulgarmente chamados de grão, que devido a sua grande sensibilidade (películas rápidas de 400 ASA ou mais que eram usadas nas câmaras de brincar) adquirem um tamanho substancialmente grande, é favorecido pela imprecisão da focagem (Langford, 1981: 135). A desfocagem enaltece o grão, dando à imagem um carácter de desaparecimento. Os pormenores são destruídos, dando lugar a formas. O quase nada transforma-se em imagem.

*Não se trata de demonstrar que um bom fotógrafo pode fazer boas fotografias até mesmo com uma triste e deplorável câmara fotográfica, mas promover uma relação diferente com a fotografia como imagem e como prática (Tisseron, 1996:74).*

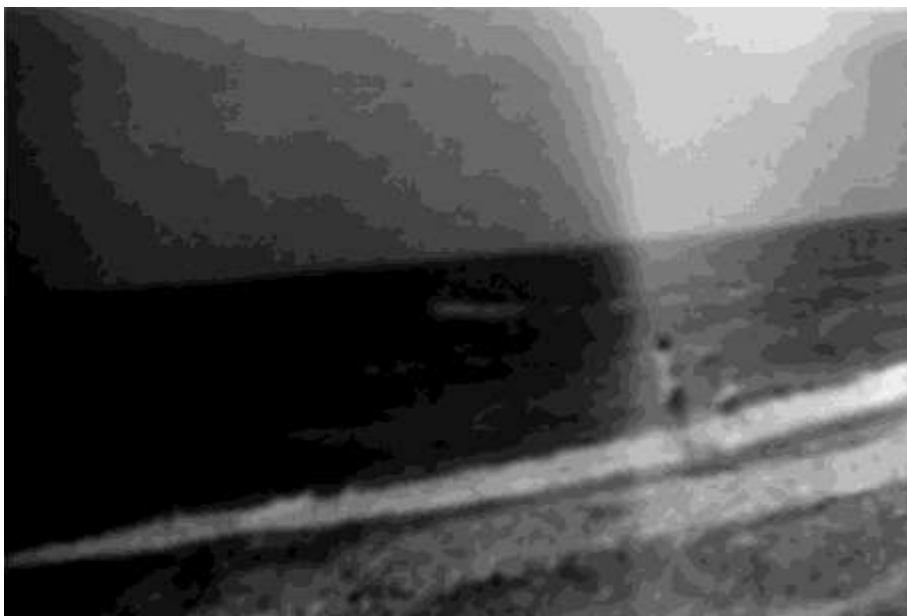


Fig. 15 Bernard Plossu, *Almería, Espanha, 1991*

Plossu insiste na relação que implementa entre o momento da captação, repleto de espontaneidade e de imprevisibilidade e o tipo de imagem que daí resulta quando da utilização destas câmaras de brincar.

A imagem acaba por ter dois pólos, o da realidade e o do parecido com o real.

As imagens de Plossu possuem um carácter intimista, cheias de sedução e mistério.

Ao não serem imagens fortes, que não saltam à vista pela força do tema, elas carregam consigo uma carga de emoções. São imagens que nos parecem familiares, registos sociais de memórias passadas que talvez tenhamos também vivido. Estes esquiços do longínquo põem a memória e o coração em sobressalto ao lembrar-nos acontecimentos passados. A nostalgia do passado é mostrada de uma forma fugaz. É também com as memórias que continuamos o caminho da vida.

As imagens de Plossu, ao romperem subtilmente com o academismo da visão, provocam surpresa e ao encerrarem em si falsas evidências dão a possibilidade de experimentar emoções. Elas dissimulam uma outra realidade que queremos ver e que ao mesmo tempo já não existe ou nunca existiu ou só existe na nossa mente.

As imagens ao estarem mais próximas do indício, o observador entende-as mais como um rasto do que como uma representação do real. Tal como o poeta se serve das palavras para chegar a um universo que não existe na realidade, o fotógrafo apoia-se em dispositivos técnicos e na luz para produzir um clamor ao que já lá esteve e que passou.

## Virgílio Ferreira



Fig. 16 Virgílio Ferreira, *Daily pilgrims*, 2008

Virgílio Ferreira<sup>5</sup> assume, na maioria dos seus trabalhos fotográficos, uma hiper-realidade cromática. Usa de uma forma pensada as cores fortemente densas, carregadas, infringindo às imagens um significado alternativo que se afasta da neutralidade fotográfica. Como uma vez disse, Maria do Carmo Serén, *são as cores carrossel*. Intensidades cromáticas saturadas, muito utilizadas nos finais do séc. XX.

---

<sup>5</sup> Virgílio Ferreira nasce no Porto em 1970. Frequentou vários workshops e cursos de Fotografia no Porto, em Paris e em Cuba. Tem orientado acções de formação na área da fotografia.

Expõe regularmente em Portugal e o no estrangeiro quer individualmente quer colectivamente, com destaque para: Encontros da Imagem, em Braga, em 1998, Centro Português de Fotografia, em 2003, Museu Nacional de Faro em 2005, Rencontres de la Photographie d'Arles, em 2005, Pipfestival na China, em 2006, Encontros de Fotografia Thessalonik na Grécia, em 2007, Fotofestival Lodz na Polónia, em 2008. Tem vários livros fotográficos publicados, tais como: *Rainbow*, *Nós e os outros*, *Phala Alma* e *Peregrinos do quotidiano*.

As imagens fotográficas que vou analisar fizeram parte de uma exposição que deu origem ao livro *Daily Pilgrins* (2008). O afastamento em relação às regras académicas por parte de Virgílio Ferreira é um dos principais motivos para a análise deste seu trabalho. A maioria das imagens produzidas têm como base o retrato. A figura aparece em primeiro plano, mas completamente desfocada. Ela torna-se enigmática. Figuras humanas esvaziadas de rosto transpiram anonimato. Este anonimato, esta transfiguração é perpetrada através do desfoque intencional, encaminhando-nos para outros trilhos do imaginário. Sabemos que, através da configuração característica do rosto, estaremos perante pessoas asiáticas, sendo a sua objectividade dúbia. O que constatamos, segundo Maria do Carmo Serén (2008: 61), *é uma perspectiva desapiedadamente contemporânea*. Esta forma contemporânea de retratar é um sinal de globalização. Tornar o retratado não um ser individual, mas mais um ser anónimo que faz parte de uma massa globalizada a que estamos sujeitos, é o desvirtuar da individualidade.

Todos estes retratos ultrapassam a forma tradicional da representação. Eles desviam-se deliberadamente da normalidade, do claramente discernível. Eles negam a sua identidade. Segundo Maria João Baltazar,

*movimentar-nos-famos num universo de normas em negativo, onde a imagem fotográfica se afastava do real dirigindo-se para um espaço limítrofe entre referente e representação, limiar onde se operasse uma possível mediação entre o visível e o invisível* (Baltazar 2008: 141).

Mas mesmo através desta transferência indiciária, desta forma alucinatória de ver, continuamos a sentir os vestígios do real. Continuamos a manter uma relação contínua com a forma e aquilo que representa (Joly 1994). Esta analogia que se estabelece, como já antes tive a oportunidade de referir na introdução é uma construção mental. E é na dificuldade em perceber o indivíduo, no afastamento e diferença em relação ao referente, que Virgílio Ferreira aproveita para quebrar as regras académicas, fazendo com que as suas imagens adquiram forma e vida próprias. Ele apropria-se do real e transforma-o, não em imagens inocentes ou visões transparentes, mas em representações ou re-visões do real e das construções ideológicas que lhe estão subjacentes. A imagem torna-se não uma entidade reveladora de uma verdade a que está empiricamente agarrada, mas

indutora de uma mensagem interior através de artifícios (Dubois, 1992), nomeadamente o desfoque.

A expectativa do centro como ponto forte de uma imagem é nas fotografias de Virgílio Ferreira posta totalmente de lado, sendo o seu retratado a figura central. Ele deixa-o vaguear pelo plano de fundo, quase como se tratasse de um fantasma. Esta figura humana desfocada toma o lugar mais conveniente dentro do plano de fundo. É de tal forma anárquica a posição da figura retratada que muitas das vezes a sua aparição no desenrolar do enquadramento é fragmentada. É no plano de fundo que se encontra o foco da imagem. Ele faz direccionar o nosso pensamento para situações urbanas. É uma espécie de narrativa cristalizada da imagem fotográfica. Existe a intenção de narrar algo, mas na imagem fotográfica não teve continuidade. Foi congelado o momento. É aqui que a grande diferença entre a imagem parada e imagem em movimento toma significado. O instante nas imagens de Ferreira está isolado. Pode indiciar outros instantes, imagens-movimento, mas não está rodeado



Fig. 17 Virgílio Ferreira, *Daily pilgrims*, 2008



delas, como no cinema (Aumont, 2009).

É uma espécie de petrificação nebulosa que chega ao observador, contudo foi essa a mensagem que foi construída e posta perante o espectador. É neste paradoxo porque afinal a narrativa é algo dinâmico que aparece a imagem fotográfica como uma quebra da continuidade. Há um esmagamento do tempo (Barthes 1980).

A imobilidade da pose opõe-se à sucessão do tempo e este fica suspenso. O desfoque proporciona um prolongamento imaterial desse tempo. A imagem foi feita num determinado momento, mas podemos olhá-la para sempre ficando com a sensação que a acção captada continua.

A posição da câmara fotográfica perante o assunto é de muita proximidade para com o retratado. Virgílio Ferreira utilizou uma angulação baixa. É com este tipo de ponto de vista, isto é, uma posição em que o aparelho fotográfico se encontra numa posição mais baixa e apontado para o assunto, que os planos se confundem.

Mas ao desfocar o primeiro plano a confusão desaparece, dando origem a uma diferente atitude. A dimensão e o desfoque do primeiro plano, do retratado, evidencia o seu anonimato, dando-lhe relevância. Somos obrigados a olhar para o elemento estruturante da imagem.

Não existe linha do horizonte como que a mostrar-nos uma globalização sem perspectivas de futuro.

A maioria das tomadas de vista foi feita no exterior. Entramos em contacto com uma urbanidade nocturna e possivelmente alternativa. É na incerteza da localização que reside a sedução das imagens. Podemos imaginar múltiplas cenas cheias de imprevisibilidade e de aventura. A luz dominante nas suas imagens é a existente no local da tomada de vista. Ela, em alguns casos, é muito fraca em intensidade conseguindo assim diminuir significativamente o contraste, assim como a sua saturação, servindo deliberadamente para arruinar a definição da imagem. Estes ambientes de fraca e pontual luminosidade transportam-nos para espaços marginais nas grandes metrópoles, em contraste com a fragilidade do anónimo. Pobre em

contraste, faz-nos mergulhar numa quase monocromia intensificadora de desafios para a identificação objectiva das imagens produzidas.

Cada ambiente urbano tem as suas características. A sua luz e cores esclarecem os gestos, as atitudes, as formas das pessoas que fazem parte do quotidiano das metrópoles.

Existe uma harmonização entre cores quentes e frias. A luz nocturna ou de fim de tarde e começo de noite é propícia à formação de variadíssimas tonalidades e intensidades cromáticas. O contraste entre as cores permite que os diferentes planos da imagem e as suas formas se distingam melhor. Estas imagens remetem-nos para um ambiente onírico, numa espécie de viagem ao inconsciente. São imagens desencadeadoras de diferentes mundos e histórias. Sugestão de realidades e tempos imprecisos que estas imagens oferecem. Inquietação fantasmagórica de corpos e rostos desfigurados com que deparamos envoltos numa penumbra urbana

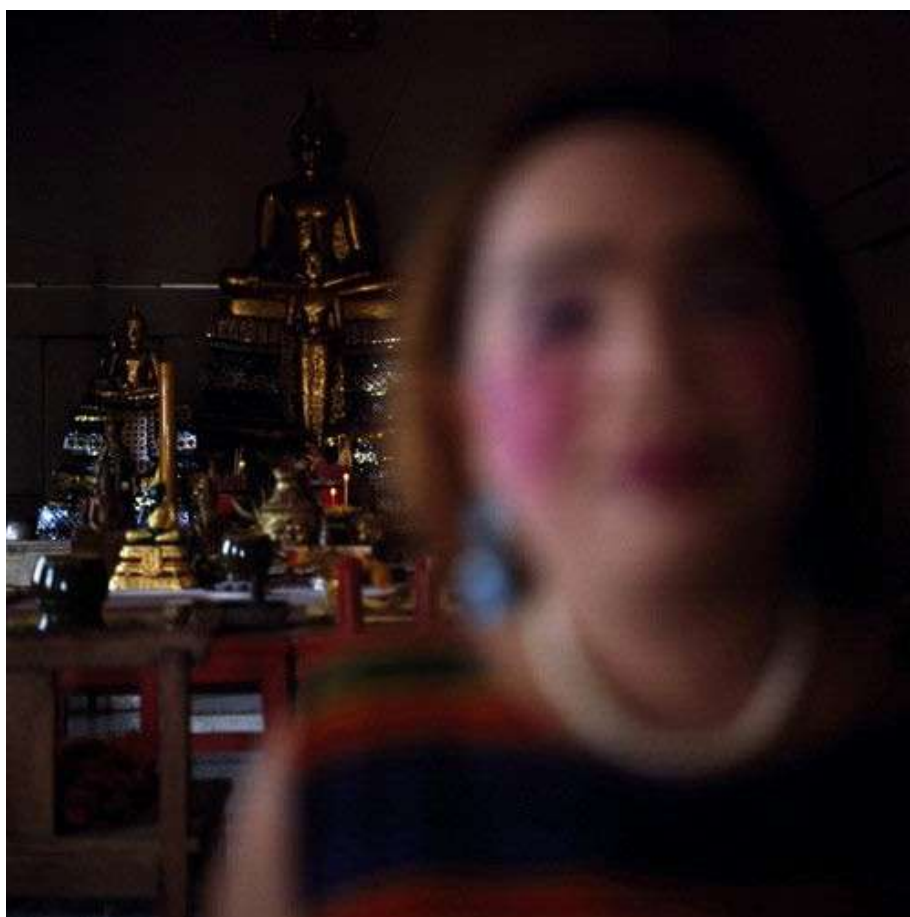


Fig. 18 Virgílio Ferreira, *Daily pilgrims*, 2008

de iluminação noturna. É neste entardecer de emoções, que estes fragmentos do quotidiano cristalizado nos suscitam uma reflexão sobre o tempo. São a prova de um passado, de alguém ou de alguma coisa que está ausente, que pode até ter já desaparecido, mas que esteve perante o aparelho fotográfico do artista. O que aparece na imagem é inegável, mas é a prova de uma construção, tanto da imagem como dos significados. Estas imagens propõem um rasto daquilo que podem representar.

O esbatimento das figuras retratadas potencia o “noema” da fotografia, o “isto foi” (Barthes, 1980). Este desfocado alimenta o desaparecimento da identidade, ao mesmo tempo que remete para a passagem inevitável do tempo em direcção à morte.

## Capítulo 3

### Projectos / parte prática

Estes projectos surgem do questionamento sobre a ideia de “imperfeição técnica”. Daí a opção pela “não-técnica” fotográfica, isto é, contrariar as “regras” de captação da imagem através da objectiva (Os *Significantes*), o uso indevido da luz de *flash* (*Brilhante*), ou no caso do projecto (*Fragilidade*), onde se assiste a uma intervenção directa sobre o vidro.

O vidro, ao fazer parte do processo, integra a própria imagem, servindo de suporte da mesma, sendo também matéria física de um acto de violência que serve de metáfora à deficiência do ser humano.

Os três projectos, apesar de serem independentes, quanto ao seu conceito e à forma, emanam uma relação latente de triangulação: a identidade que é constantemente questionada e a ligação entre a deficiência, o quotidiano e o auxílio, que sobressaem das obras e que funcionam como pontos de ligação num único corpo de trabalho.

## **Projecto I**

**Tema:** A inclusão das pessoas com deficiência.

**Título:** *Fragilidade.*

## ***Fragilidade***

As deficiências humanas têm sido vistas como imperfeição. Algo que não é entendido facilmente pelos outros e termina por originar a estigmatização. Criam-se dois mundos: o dos normais e o dos diferentes. Isto é resultado da dificuldade, das pessoas ditas normais, em lidar com pessoas diferentes e em penetrar nesses mundos particulares. Por sua vez, a ausência de resposta da pessoa que é diferente deve-se, em parte, à falta de compreensão do que está a ser pedido e à falta de interação com a normalidade, criando-se assim um círculo que se encerra em si mesmo. Os diferentes não são aceites porque não os compreendem e por isso permanecem mais isolados.

A dificuldade em interagir com a imperfeição traz insegurança e temor a quem o tenta fazer; se o conhecimento que temos de nós próprios é muito precário e se *vivemos num estado de eclipse parcial com o nosso corpo, veículo do Eu* (Smith 2010: 61), então mais difícil é entender o diferente. É na aceitação, na inclusão e na compreensão, que se encontra a possibilidade de nivelar esta diferença entre seres humanos (com os mesmos direitos).

A deficiência de carácter genético faz com que indivíduos de aspecto físico normal tenham uma desorganização de personalidade, que se reflecte em transtornos psicóticos, comportamentos obsessivos e interesses sociais limitados. Este transtorno global do desenvolvimento cognitivo é a única diferença que é constatada através do diálogo com indivíduos portadores deste tipo de deficiência<sup>6</sup>. A sua normalidade afigura-se repleta de uma fragilidade latente.

---

<sup>6</sup> [www.appda-lisboa.org.pt/federacao/autismo](http://www.appda-lisboa.org.pt/federacao/autismo) em 13-09-2010.

## **Modelo conceptual**

Há quem diga que o corpo também reflecte o estado de alma da pessoa. Estou em crer que sim, visto o corpo ser o seu veículo. E não só: corpo e mente são um todo. Mas o que revela mais profundamente o estado de alma da pessoa são os olhos: orifícios da visão que indicam que a alma se encontra bem no fundo do corpo (Gil, 1997), mesmo que esta alma esteja ligada a um corpo e que, em conjunto, formem um todo com perturbações neuropsiquiátricas. Estas perturbações resultam de disfunções multifactoriais do desenvolvimento do sistema nervoso central.

Para descrever a fragilidade de pessoas com deficiência, comecei por pensar em materiais vulneráveis, com estrutura rectilínea e com uma apresentação enganosa de robustez. O vidro foi a melhor solução, por apresentar tais referências e possuir características físicas de transparência.

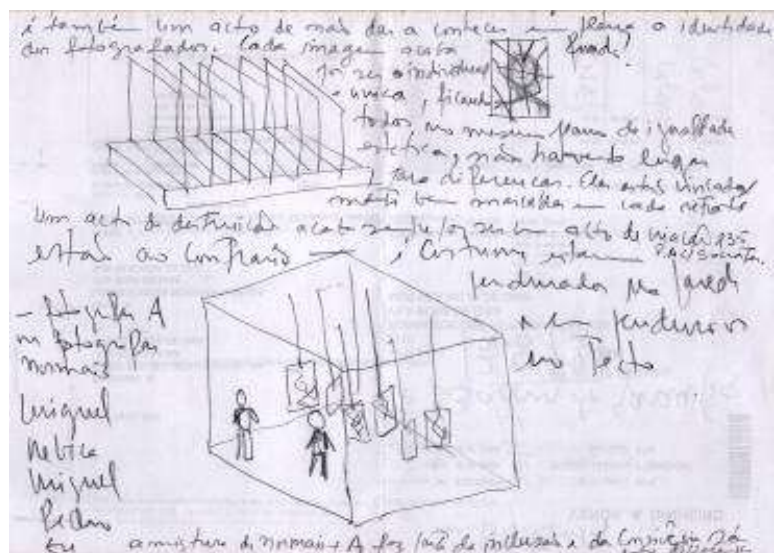
A deficiência existe, mas parece ser composta por uma invisibilidade que é confortável para os outros.

A invisibilidade e a transparência tocam-se.

A transparência do suporte torna-se determinante na metáfora de pureza e verdade de sentimentos de indivíduos com necessidades especiais. A facilidade com que vemos através do vidro representa uma maneira despreocupada de conviver com a diferença que, numa grande parte dos indivíduos com necessidades especiais, não é visível. As imagens aqui produzidas têm como referente pessoas com deficiência mas que só pode ser apercebida mediante a interacção com elas

O posicionamento das imagens fotográficas impressas em vidro cria um ambiente de ordem relacional. O observador para ver melhor as peças acaba por fazer parte e estar no meio do olho do "furacão" que é a imperfeição. O circular por entre as obras suspensas do tecto no meio da sala e tocar-lhes é uma forma de subentender a inserção e a aceitação da deficiência.

Os espectadores acabam por ser convidados a contactar com a imperfeição e com a metáfora da invisibilidade da deficiência humana.



Esqueto da concepção e implantação do projecto *Fragilidade*.



## **Processo técnico**

### **1ª fase**

Fotografei pessoas com necessidades especiais em fundo branco, enquadramento três quartos, sem procurar a melhor expressão, ou abafar o transtorno global do seu desenvolvimento cognitivo.

### **2ª fase**

Foram impressas as imagens em vidro.

### **3ª fase**

Intervim sobre o vidro, deixando-o cair propositadamente.

### **4ª fase**

Reconstrui a imagem das pessoas retratadas, reunindo os vários pedaços de vidro.

### **5ª fase**

As imagens resultantes foram reproduzidas fotograficamente.

### **6ª fase**

As reproduções fotográficas foram impressas em vidro, constituindo as peças finais.

## **Materiais utilizados:**

- Vidros, formato 50x70 cm, impressos com tintas aquecidas a 200 graus, em laboratório fotográfico profissional, furo de 3mm realizado a cerca de 2 cm do topo superior do vidro, ao centro.
- Fio de aço.

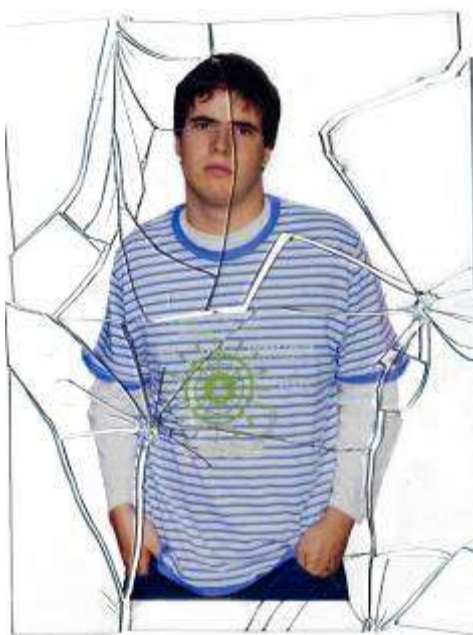
## Imagens fotográficas



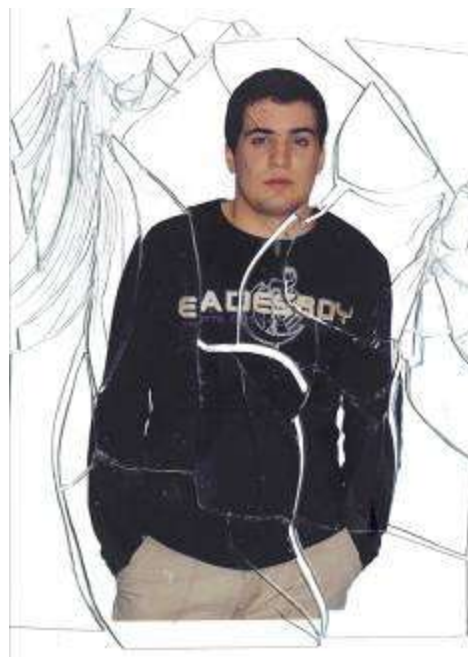
*Fragilidade I*



*Fragilidade II*



*Fragilidade III*



*Fragilidade IV*

## **Projecto II**

**Tema:** Indiscernibilidade / apagamento.

**Título:** *Brilhante*

## ***Brilhante***

Neste trabalho são colocadas questões sobre a indiscernibilidade, a identidade e o seu apagamento.

As banalidades da vida quotidiana são tempos mortos que mostram um acontecimento que é apenas verificado em si, sem ser explicado. Ao banal é negado qualquer tipo de admiração. Ele só é posto em causa pela sensação de uma presença que faz parte do processo fotográfico. Este obstáculo, que confirma a possibilidade de uma presença, cai num princípio da indeterminabilidade e da indiscernibilidade.

As imagens fotográficas estão ligadas a coisas reais. Tomemos para isto a figura do corpo humano que possui uma ligação natural com o real, mas não possui uma relação natural entre o que mostra e o que é.

A luz do flash e o vidro contra o qual é reflectida a luz, criam uma tensão entre a relação do que é visto e o que é mostrado. Este obstáculo proporciona a ocultação do que exhibe todo o retrato, o ar.

O ar que cada fotografado mostra no seu mais íntimo recolhimento e em privado é o que se pode chamar de autêntico, de verdadeiro. O ar não é uma simples semelhança, nem uma evidência esquemática, mas uma expressão da verdade (Barthes, 2006). O ar exprime a sua autenticidade em virtude do fotografado não atribuir nenhum valor a si próprio. São momentos sem máscara.

Nas imagens que apresento no projecto *Brilhante* a luz de flash ao decompor o rosto apaga o ar e a alma que acompanham o corpo. As figuras retratadas ficam privadas do ar e é ao ficarem privadas deste ar, que quem as observa fica também privado de uma realidade.

As imagens mais objectivas não se compõem sem se tornarem primeiramente mentais e passarem para uma estranha subjectividade invisível. Neste meu trabalho a identidade dos fotografados sofre um apagamento provocado pela luz intensa projectada na face, reforçando a ideia de que a imagem fotográfica mostra o ausente e também a ausência da identidade do ausente. Os apagamentos que provocam

estas rupturas na imagem acabam por limpar a superfície da imagem para chegar ao que está por dentro, ao mais verdadeiro, mas também ao mais invisível que não se consegue encontrar. Os fotografados esvaziam-se objectivamente.

Poder-se-ia chamar a estas situações ópticas *opsignos*. Segundo Deleuze (1985: 21), os *opsignos* fazem a ponte comunicativa entre os pólos da objectividade e da subjectividade. Confirmam o vai e vem entre o físico e o mental, o real e o imaginário, tendendo para um ponto de indiscernibilidade. É a ruptura com a provocação de sensações e narrativas em benefício das situações ópticas ligadas à subjectividade.

Em *Brilhante*, a luz de *flash* reflectida no vidro em vez de enaltecer o sujeito olhado oculta-lhe a identidade. Esta interposição permite potenciar a imaginação do observador, podendo criar cenários imaginativos do quotidiano. A imagem fotográfica sofre das mesmas limitações do que nós. Ela contém somente os significados que o nosso espírito é capaz de deixar ver. Nas palavras de Eduardo Prado Coelho (1984: 176), *a fotografia não sabe dizer o que dá a ver*.

As imagens apresentadas são, no melhor dos casos, recordações de coisas que têm um sentido, que já aconteceram, mas em si mesmas acabam por não ter sentido pela sua Indiscernibilidade. A artificialidade imposta pela possível presença acaba por tocar totalmente a realidade. O que vemos é na verdade uma complexa forma de não querer ver.

## **Modelo conceptual**

Perante a objectiva da máquina fotográfica cruzam-se diferentes cenários.

Distingo dois:

- aquele que julgo ser e aquele que gostaria que fosse.

Construo o que deixo ver e que os observadores julgam que seja. O sujeito olhado deixa de ser identificado, não para ocultar uma identidade, mas para deliberadamente criar uma diferente abordagem do sujeito observado, pondo em causa a objectividade, característica da imagem fotográfica. A ambiguidade resultante é fomentadora de brechas no sentido do cenário captado do quotidiano: é olhar por uma janela para um mundo secreto e fugir à forte realidade do figurativo da imagem fotográfica.

## Processo técnico

### 1ª fase

Para ocultar e mostrar uma parte da imagem sem a necessidade de aplicar ferramentas digitais recorri a um artifício, o *flash*.

A aplicação do *flash* é aqui usada de forma inversa, porque o *flash* é apontado através de um vidro, daí resultando que a luz, em vez de iluminar, é reflectida no vidro. Desta forma a máquina fotográfica capta dois assuntos diferentes: o reflexo da luz de *flash*, no vidro, e o assunto enquadrado. O reflexo acaba por destruir a identidade das pessoas que fazem parte do enquadramento.

### 2ª fase

As imagens escolhidas foram impressas em película *Backlight* e colocadas em caixas de luz fluorescente.

### Materiais utilizados:

- É usada película fotográfica retro iluminada tipo *Backlight*, formato aproximado de 50X70 cm.
- Caixa com lâmpadas fluorescentes tipo *daylight* calibradas para 5000º *Kelvin*, próximo da luz natural.

## Imagens fotográficas



*Brilhante I*



*Brilhante II*



*Brilhante III*



### **Projecto III**

**Tema:** Incorpóreo - alegórico.

**Título:** *Os Significantes.*

## Os Significantes

Este trabalho, baseado na alegoria, tenta questionar a ausência / presença da identidade e o incorpóreo.

**Significante:** A- adjetivo, dois géneros. 1) que significa; 2) que exprime com clareza um sentido. B- substantivo masculino. LINGUÍSTICA parte física ou material do signo linguístico e, mais extensivamente, de qualquer signo. (*Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Ed., 2006)

O termo *significante* remete-nos para um conceito linguístico e semiológico mas, na linguagem corrente (e brincando um pouco com as palavras) ele reveste-se de muitos outros “significados”. Em expressões como “factor de peso significativo”, “uma significativa quantia de dinheiro”, *significante* é sinónimo de “importante, decisivo”. Também no jargão técnico utilizado pelos profissionais que trabalham com pessoas portadoras de deficiência, acontece por vezes chamar-se *significante* à figura mais próxima do deficiente, alguém com o qual este estabelece laços privilegiados, que o ajuda e apoia emocionalmente.

Neste projecto, comparo os significantes a anjos. Também este conceito tem uma história complexa. O anjo alado de longas vestes, a criança gorducha e nua que podemos encontrar, por exemplo, na arte do Barroco, têm a sua origem na Antiguidade grega e romana:

*Os erotes gregos, espíritos alados, mensageiros dos deuses, que acompanhavam o indivíduo ao longo da sua vida terrena, derivam de Eros, o deus do amor... [inicialmente] um jovem efebo mas que na época helenística tomara já uma aparência de criança. Esta forma funde-se posteriormente com os **genii** da religião romana, espíritos guardiões de tipo semelhante, que protegem a alma da pessoa durante toda vida e finalmente a conduzem ao céu (Hall, 1992: 256).*

Vemos aqui o nascimento do “anjo da guarda”, que se tornou popular durante os séculos XVI e XVII (Ibid.: 16).

Estas representações figurativas que oferecem um apoio decisivo para imaginação (Grimal, 2009), suprimem desta forma a distância entre o mortal e imortal, processo fortemente imaginativo característico do ser humano.

Estas figuras mitológicas empolavam o contraste entre as fraquezas do ser humano e as forças da natureza, assumindo uma legitimação ontológica e poética ao cuidar

dos seres em geral e despertando sentimentos do belo, do harmonioso e de coesão social.

Os primeiros cristãos adoptaram a imagem dos *genni* romanos, pequenos espíritos em forma de criança, para representarem os anjos nas catacumbas. Já a Idade Média parece ter-se inspirado sobretudo na deusa romana Vitória, figura alada adulta (Hall, 1992: 256)

Mas as figuras dos anjos, tal como os conhecemos da iconografia e religiosidade popular, são originalmente uma criação judaica, do Antigo Testamento (Isaías 6: 1-2; Tobias 5, 4...).

Os anjos são seres espirituais que servem os outros, livrando-os dos perigos e conduzindo-os no dia-a-dia. Tornam-se um apoio espiritual e emocional, tal como é referenciado aos Hebreus pelo Apóstolo Paulo, no Novo Testamento da Bíblia Sagrada (Aos Hebreus 1.14).

O ser humano cria afazeres que o mantém concentrado no absurdo que é viver com um fim destinado. Albert Camus afirma que a liberdade de existir não existe. Existe a morte para acabar com tudo. *Esses homens começam por saber, e depois todo o seu esforço consiste em percorrer, engrandecer e enriquecer, a ilha sem futuro a que acabam por acostar* (Camus 2005: 88).

É neste absurdo da repetição, de criar rotinas e afazeres, que cada ser humano pode ter o seu projecto de existência. Uma eterna repetição como processo de imanência ou uma transcendência de fé que se reflecte no incorpóreo. Ambos coabitam na mesma imagem: o lado quotidiano e a transcendência do religioso; um lado humano e outro espiritual.

A imagem fotográfica é primeiramente um índice - vestígio de algo que se passou em frente ao aparelho fotográfico e que foi captado. A luz captada pelos *photosites* do sensor é transformada em sinais digitais. Esta informação só passa a ter diferentes significados que dependem do sujeito que a observa depois de ser um formato compreensível pelo olhar humano.

A imagem fotográfica tem um jogo duplo, mostra e oculta ao mesmo tempo. O que encerra em si é uma dupla significação. Se, por um lado, representa o objecto em si,

por outro, representa o seu duplo convertido em signo. O perceptível e o representado deixam de ter a mesma significação.

Além de constataremos o desaparecimento das arestas do tempo, verificamos que o ambiente etéreo, que este trabalho mostra, é reflexo de uma imperfeição técnica. A luz penetra profundamente na objectiva em virtude de esta estar apontada directamente para o sol, criando halos e difusão na imagem, de tal forma que proporciona a falta de legibilidade.

A luz, isto é, a energia que estas imagens pretendem imitar, invade os sentidos, tentando proporcionar ao observador reflexos de carácter intimista e espiritual. O que serve de metáfora às representações das próprias dúvidas e, ou, das certezas - âncoras do quotidiano.

## **Modelo conceptual**

Foi criada uma aura de luz, que ao mesmo tempo descobre e encobre uma ausência, ofuscando a identidade do sujeito, ficando em destaque a sua forma que permanece como algo puro ou incorpóreo. Esta dicotomia remete para o significante.

## Processo técnico

### 1ª fase

Procurei a luz forte do Sol.

Coloquei um par de asas ao indivíduo que escolhi.

A figura e a paisagem escolhidas ficaram em contra-luz, de modo a que a luz do sol penetrasse plenamente na objectiva da máquina fotográfica.

### 2ª fase

As imagens escolhidas foram impressas em papel fotográfico e coladas em *Dibond*.

## Materiais utilizados:

- Papel fotográfico, formato aproximado de 126 x 80 cm, impresso pelo sistema de jacto de tinta Epson e colado em *Dibond* (alumínio/ PVC/ alumínio).

## Imagens fotográficas



*Os Significantes I*



*Os Significantes II*



*Os Significantes III*

## Instalação dos projectos e discussão

O Salão Nobre do Teatro Aveirense (localizado na mesma cidade da Universidade de Aveiro) é um espaço com uma dimensão atraente, onde os trabalhos apresentados têm a possibilidade de respirar mais livremente. A sua dimensão apreciável proporciona aos espectadores uma outra dimensão visual relativamente às obras expostas. A noção de escala é percebida muito melhor.

O Salão Nobre de um teatro, devido ao seu contexto, enfatiza a ideia de personagens, que são outras tantas representações de realidades, tal como a imagem fotográfica.

A imagem fotográfica, tal como a representação teatral, possui uma acção dramática, que tem a origem numa espécie de mimese do real.

Por outro lado, a considerável dimensão do Salão Nobre favorece o posicionamento das imagens fotográficas impressas em vidro (*Fragilidade*) criando um ambiente de ordem relacional. Os espectadores acabam por ser convidados a contactar com a ideia de imperfeição e com a metáfora da invisibilidade da deficiência humana pelo facto de poderem circular por entre os vidros suspensos e observá-los tanto em pormenor como em profundidade.

Com *Brilhante*, as caixas de luz fluorescente são instaladas como se tratasse de janelas (para um quotidiano imperfeito).

Já em *Os Significantes*, as próprias fotografias fazem o elo de ligação à teatralização; dramatizam a absurdez do desconcertante.

O Salão Nobre do Teatro Aveirense serve de lugar para a instalação e de palco para uma reflexão sobre a IMPERFEIÇÃO, através do diálogo entre as obras apresentadas e os observadores.



## Considerações finais

Todas as obras são um veículo ou expressão física de algo, mesmo quando os conteúdos são pouco evidentes. O objectivo das imagens fotográficas que apresento é conjecturável, não só porque as peças emanam algumas dificuldades na sua percepção, mas também por prevalecerem características não genéricas. As imagens não transpiram um género. Não são retratos, não são paisagens. São especulações do meu imaginário que se cruzam com géneros fotográficos conhecidos.

Tento mostrar um mundo onde tudo faz sentido, mas que na realidade só mostra uma faceta desse real. A imagem fotográfica não mostra a verdade, apenas tem a força para criar a ilusão perturbadora de sentidos subtis onde a realidade se esconde. Esta ilusão é conseguida pelo conhecimento e manipulação dos aspectos técnicos, sempre ligados à imagem fotográfica. Todos os aspectos estéticos da imagem fotográfica estiveram e ainda estão ligados a uma técnica, mesmo quando esta técnica é desprezada (Sena, 1991), ou propositadamente imperfeita. Esta forma de fazer imagens é, na maioria das vezes, a maneira de descobrir como é que uma “coisa” parece depois de fotografada. É uma transcrição espontânea do *fluxo do real* (Davey, 2008).

Existe uma relação possível entre as minhas obras e as que ao longo da dissertação fui apresentando. Andam todas em redor da imperfeição técnica e da falta de legibilidade. As diferentes opções como factor primordial para a captação de uma imagem fotográficas acabam por ser semelhantes no resultado final. Estas obras podem representar um *ethos* dentro do trabalho artístico na contemporaneidade.

## **Conclusão**

Esta dissertação inscreve-se no campo da criação artística e entendo-a como uma reflexão sobre a imperfeição técnica e quebra de regras: a construção da imagem fotográfica, na contemporaneidade.

Comecei por analisar o acto fotográfico em si mesmo e a subjectividade que ele transporta. Ele é uma espécie de encontro entre o artista e aquilo que vai fotografar. Este acto certifica que o que o artista viu, que de facto existiu algures no espaço e no tempo.

Mas as práticas fotográficas da primeira década do séc. XXI mostram uma relação muito débil da imagem fotográfica com a realidade, situação que é acentuada pelo aparecimento da máquina fotográfica digital.

As captações efectuadas pelo aparelho fotográfico digital ficam facilmente disponíveis e acessíveis para todo o tipo de manipulações digitais acabando as imagens produzidas por estarem mais próximas do processo artístico. Ao contrário do aparelho fotográfico analógico em que as imagens resultantes das suas captações estão na maioria dos casos mais próximas da objectividade e da realidade. A película fotográfica retém nos seus de prata o rasto, a marca do que se passou em frente à máquina fotográfica como prova de uma verdade factual.

Todavia tanto a imagem digital como a analógica acabam por operar da mesma forma, transformando o mundo que nos rodeia em algo (imagem) bidimensional. As duas formas de captar acabam por transformar a realidade ficando o observador das imagens fotográficas resultantes perante as questões de representação / ficção e verdade / falsidade.

A imagem fotográfica na actualidade é menos mimética e menos preocupada com a questão da representação. Está mais ligada a um acto relacionado com o imaginário e menos com a realidade, passando o acto fotográfico a ser menos reprodutivo e mais configurativo. As imagens fotográficas deixam de ser indiciárias, próximas do seu referente, passam a ser mais icónicas e mais chegadas a uma dimensão configurativa.

O arrasto incerto da película fotográfica, a deficiente estanquicidade dos aparelhos fotográficos analógicos, as aberrações ou defeitos inerentes a todas as objectivas, a dispersão (a luz não formadora da imagem ao reflectir-se dentro da objectiva é muito aumentada), e até o suporte onde é feito o registo da imagem fotográfica, analógica ou digital, podem dar resultados surpreendentes tendo em conta o não cumprimento dos padrões técnicos de captação. O imperfeito processamento, manuseamento e armazenamento do suporte, onde é impressa a imagem, podem dar origem a objectos artísticas que podem provocar espanto. E quando abraçadas pelo artista são uma forma de ser ou de actuar que cria situações específicas e muito particulares. Como refere Moyra Davey (2008: 79) A alma da imagem fotográfica está na imprevisibilidade.

Podemos constatar que o desfoque, o desenquadramento, a sobre ou subexposição propositada não é assumido como um género dentro da prática artística, nem mesmo se fosse uma forma de controlo técnico generalizada.

Estas práticas precarizam o género ao ponto de o desnortear, tornando-se transgénicas ou metagenéricas, estão para lá do género (Schaeffer *apud* Picaudé, 2004: 19). As imagens fotográficas tornam-se perigosas pela sua ambivalência que é exponenciada por esta instabilidade genérica susceptível de tomar diferentes feições artísticas, como referido na **Introdução**. Serge Daney chama de carácter genérico hiperfotográfico como sendo a necessidade de substituição de uma classificação de género por um campo alargado da classificação das imagens. Cada vez que uma fotografia resiste a pertencer a um género o termo fotografia substitui-se por imagem (Daney *apud* Picaudé, 2004).

O cruzamento entre as diferentes práticas fotográficas como a documental, arquivista, jornalística, publicitária, artística, a coexistência entre os grandes assuntos e os insignificantes motivos fizeram que o banal e o quase nada se tornassem representativos e marcantes. A imperfeição técnica e a quebra de regras ao entrosarem muitas destas tendências entram nesta esfera de renovação de conceitos e de práticas artísticas contemporâneas. A impressão tecnicamente perfeita é condenada pelo gosto contemporâneo. A imagem fotográfica deixa de ser contemplativa e torna-se objecto de indignação pondo de parte a procura do belo.

A perfeição técnica da impressão de Weston e de Ansel Adams é condenada pelo gosto contemporâneo. A natureza passa a ser objecto de indignação na imagem fotográfica em virtude da imperfeição técnica ter quebrado a tranquilidade entre ela e o belo (Sontag, 1986).

Na pós-modernidade não há corpos físicos, mas transparências, formas, ausências que se resolvem em presenças simuladas, corpos mortos e ficções da vida. Ao abandonarem as formas tradicionais de representação fazendo uso da imperfeição técnica e a quebra das regras académicas os artistas produzem novos olhares sobre as construções do sujeito, das formas, do mundo e do existir.

Na análise das obras dos três artistas que apresento no **capítulo 2**, Titarenko, Plossu e Ferreira, encontrei diferentes maneiras de manifestarem o apreço pela imperfeição técnica. Ao terem optado por esta abordagem levantaram questões sobre a imagem fotográfica nomeadamente na relação com a questão da técnica, da ficção, da não verdade, do anonimato, do referente e da imprevisibilidade. Todas estas imagens proporcionam ao espectador uma expansão das possibilidades de uma interpretação mais alargada dos seus significados e sentidos.

É numa fracção do tempo e do espaço que a imagem fotográfica cristaliza o real. A imperfeição técnica acaba por fazer parte dessa cristalização, sendo uma visão fotográfica que se liberta das amarras técnicas perfeccionistas e normativas para construir algo de especial, que muitas das vezes preferimos manter só para nós próprios.

Como referido no **capítulo 3**, nos projectos artísticos que agora apresento as imagens não denotam um género: não são paisagens, não se identificam como retratos. Essa indefinição é acentuada pelo seu carácter de “imperfeição técnica”. São imagens fotográficas, não fotografias.

Assim, concluo esta dissertação afirmando que o que foi dito, mostrado e produzido, já há algum tempo que constituía preocupação minha, e serviu para aprofundar e para compreender melhor a relação da imagem fotográfica com a técnica no campo da prática artística.

Estou certo de que a realização deste trabalho teórico-prático me abriu novos e diferentes horizontes fazendo-me encarar a prática artística de uma forma mais reflectida e profunda.

## Bibliografia

- AUMONT, Jacques, (2009,2005) *A imagem*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- BARTHES, Roland (2006, 1980) *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- BAPTISTA, Claudio Roberto e BOSA, Cleonice (2002) *Autismo e educação*, São Paulo: Artmed.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D' Água.
- BAURET, Gabriel (2006, 1992) *A fotografia - história, estilos, tendências, aplicações*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1992, 1936-39) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D' Água.
- BOURDIEU, Pierre e Castel, Robert (2003, 1965) *Un arte médio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BURKERT, Walter (1991), *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70.
- CALVINO, Ítalo (1988) *Gli amori difficili*. Torino: Einaudi Editore. Tradução Margarida Machado.
- CAMUS, Albert (2005, 1948), *O mito de Sísifo – Ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil.
- COELHO, Eduardo Prado (1984), *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- DALY, Tim (2000) *Fotografia Digital – um guia prático*. London: Quintet Publishing Limited.
- DANTO, Arthur C. (1999) *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Madrid: Editorial Síntesis.
- DAVEY, Moyra (2008) *Long life cool white: Photographs and Essays*, Massachusetts: Harvard University Art Museums.
- DELEUZE, Gilles (2006, 1985), *A imagem-tempo*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim.
- DUARTE, Cristina L. (2004) *O que é moda*. Lisboa: Quimera Editores.
- DUBOIS, Philippe (1992) *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega.
- ECO, Umberto (1997) *O Signo*. Lisboa: Ed. Presença.
- ECO, Umberto (1989, 1985) *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel.
- TIME-LIFE Books (1982) *The Art of Photography*. Amsterdam: Time-Life Books.
- FLUSSER, Vilém (1998) *Ensaio sobre a fotografia - Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio de Água.
- FRADE, Pedro Miguel (1992) *Figuras do Espanto*. Porto: Edições Asa.
- FREUND, Gisèle (1989) *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega.
- GIL, José (1997) *Metamorfoses do corpo*, Lisboa: Relógio d' Água
- GINGERAS, Alson M. (2006) *Guy Bourdin*. London: Phaidon Press.
- GRIMAL, Pierre (2008), *Mitologia clássica, mitos, deuses e heróis*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- HALL, James (1992), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londres: John Murray, ed. revista.
- JOLY, Martine (2008, 1994) *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- JOLY, Martine (2002) *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- LANGFORD, Michel (1981) *Tratado de Fotografia, uma gramática de técnicas*. Lisboa: Dinalivro.
- PICAUDÉ, Valérie e ARBAÏZAR, Philippe (2004, 2001) *La confusion de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- PLOSSU, Bernard (1994) *Bernard Plossu 1963-1993*. Paris: AFAA.
- PLOSSU, Bernard (2006) *Bernard Plossu rétrospective 1963 - 2006*. Paris: Edition Des 2 Terres.
- SENA, António (1991) *Uma história de fotografia*. Lisboa: INCM.
- SMITH, Robert Rowland (2010) *Pequeno-almoço com Sócrates*, Lisboa: Lua de papel (grupo Leya).
- SONTAG, Susan (1986) *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- TISSERON, Serge (1996) *Papel Alpha: cuadernos de fotografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

TITARENKO, Alexey e BAURET, Gabriel, (2003) *Alexey Titarenko Photographs Gabriel Bauret Essay*.  
New York: Published by Nailya Alexander.

## Artigos

- BATCHEN, Geoffrey (2004) "Ectoplasma. La fotografia en la era digital" In *Efecto real – debates posmodernos sobre fotografia*. (org.) Jorge Ribalta. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SERÉN, Maria do Carmo (1999) "Porto a cidade". In *Porto - Bernard Plossu*. Porto: Edição Centro Português de Fotografia (p. s/n)
- SEREN, Maria do Carmo (2003) "Retratos de Virgílio Ferreira" In *Catálogo da exposição "Nós e os outros" de Virgílio Ferreira*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- SERÉN, Maria do Carmo (2008). In *Daily Pilgrins* de Virgílio Ferreira. Porto: Centro Português de Fotografia.
- SILVÉRIO, João (2009) "Erro.doc". In *Catálogo da exposição colectiva de arte "A beleza do erro"*. Lisboa: LXFactory.
- PRATA, Rui (2009) "Fronteiras do género". In *Catálogo da exposição colectiva dos Encontros da Imagem*. Braga: Encontros da Imagem – Associação Cultural.
- TCHMYREVA, Irina (2001) "Time revealed" In Catálogo da exposição "City of Shadows – Alexey Titarenko: Aptema.
- LEO, Jana (2004) "La piel seca. La fotografia, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte" In *La certeza vulnerable – cuerpo y fotografia en el siglo XXI*. David Pérez (ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.